René Wellek

Teoria, critica și istoria literară ● Termenul și conceptul de critică literară ● Conceptul de evoluție în istoria literară ● Conceptele de formă și structură în critica secolului al XX-lea ● Conceptul de baroc în cercetarea literară ● Conceptul de romantism în istoria literară ● Romantismul reexaminat ● Conceptul de realism în cercetarea literară ● Revolta împotriva pozitivismului ● Criza literaturii comparate ● Cercetarea literară americană ● Filozofia și critica literară americană postbelică ● Principalele direcții ale criticii secolului al XX-lea ● Termenul și conceptul de clasicism în istoria literară ● Termenul și conceptul de simbolism în istoria literară ●

Conceptele criticii

editura univers

Scanned with OKEN Scanner

Coperta colecției : *Sergiu Georgescu*

Redactor : Ion Comșa

RENÉ WELLEK

CONCEPTS OF CRITICISM

Copyright © 1963 Yale University
Third printing, September 1965
New Haven and London, Yale University Press

The Term and Concept of „Classicism" in Literary History
în
Aspects of the Eighteenth Century
(culegere de articole îngrijită de Earl R. Wasserman)
The Johns Hopkins Press, Baltimore, Maryland, 1965
The Term and Concept of „Symbolism" in Literary History
în
Proceedings of the 5th Congress of the International Comparative Literature Association
Université de Belgrade, Swets & Zeitlinger, Amsterdam, 1969
Toate drepturile asupra acestei versiuni sînt rezervate
Editurii Univers

Scanned with OKEN Scanner

CONCEPTELE CRITICII

RENÉ WELLEK

Scanned with OKEN Scanner

POSIBILITATEA CRITICII

NICIODATĂ, *cred, critica literară nu a avut un statut mai paradoxal decît cel de astăzi : în condițiile unui uriaș efort de-a o* explica, *ea rămîne ireductibil enigmatică, iar „ineficacitatea“ ei se învecinează cu publicarea anuală a mii de volume. În mijlocul unor avalanșe de interpretări și perspective critice, provenind mai ales din discipline vecine, cititorul regretă pe bunul Sainte-Beuve, scriitorul începe să se explice el însuși, iar criticul se miră că ceilalți doi, deși rar, încă îl mai citesc !* Lizibilitatea *criticii, de altfel, a scăzut în raport direct proporțional cu cea a literaturii înseși, ambele simptome devenind eventuale argumente pentru o imposibilitate a demersului însuși.*

Cartea de față constituie o suită de argumente contrarii. René Wellek a crezut întotdeauna în posibilitatea *criticii. Nu știu dacă a fost critic literar în sensul pe care singur îl stabilește în* Teoria literaturii *(„studierea unor opere literare concrete“ într-o „ordine simultană“). Lista scrierilor sale, întocmită de el însuși la sfîrșitul anului 1963, nu menționează o atare activitate. Justificarea criticii a fost întreprinsă deci numai dintr-un unghi teoretic, R. Wellek ocupîndu-se de teorie literară („studierea principiilor și criteriilor literaturii“) și de istorie literară („studierea operelor literare concrete“ într-o „ordine cronologică și integrate într-un proces istoric“), acestea concentrate însă, fapt semnificativ, asupra criticii însăși, nu asupra beletristicii.* Teoria literaturii *exemplifică prima categorie,* Istoria criticii moderne, *a doua, ambele constituind, de fapt, domeniul tradițional anglo-saxon de* literary criticism. *Volumul intitulat* Conceptele criticii *adună cîteva studii fundamentale publicate între 1946 și 1969 și care se referă la istoria unor concepte de istorie literară și de critică literară ; aceste studii, deci, constituie tranziția ori chiar puntea de legătură între cele două*

activităţi numite mai înainte. Iată dar opera lui R. Wellek configurîndu-se cu o remarcabilă unitate de intenţie şi de compoziţie.

Mai remarcabilă însă, este unitatea de metodă, în esenţă păstrată aceeaşi timp de aproape treizeci de ani. Cum am avut prilejul să vorbesc despre sursele, ca şi despre încadrarea ei în ansamblul criticii europene, în studiul introductiv la Teoria literaturii, *aş încerca acum să urmăresc numai modul în care ea se aplică altor metode. Orice critică, se ştie, este şi o teorie a criticii, şi celălalt volum al lui Wellek tradus în româneşte a dovedit-o elocvent. În cazul volumului de faţă însă, ne întîlnim cu o critică funcţionînd simultan şi ca* meta-critică. *Săvîrşind o operaţie de ordonare, clasificare şi interpretare, în sens direct evaluativ, a eforturilor unor alţi critici, teoreticieni şi istorici literari, R. Wellek se angajează în operaţia cea mai dificilă, explozivă chiar, în ultimii ani, a criticii literare : delimitarea* limbajului *acesteia.*

Meta-limbaj în raport cu limbajul poetic, limbajul critic nu poate fi studiat decît în cadrul unui alt meta-limbaj secund : demers inevitabil dificil, adesea sofisticat şi nu o dată, vicios. Sintaxa şi semantica acestui tip special de discurs, cel critic, au fost abordate de semiotica recentă, mai ales franceză, în condiţiile în care teoria „tradiţională" nu elaborase încă inventarul lexematic, nici măcar într-un mod aproximativ. Într-adevăr, teoria romanului, a dramei, ori a poeziei s-a constituit întotdeauna prin efortul de a explicita termenii minimi necesari, ca personaj, subiect (plot), *metaforă etc., adică exact acei termeni fără de care — în cadrul oricărui sistem de norme estetice — o critică propriu-zisă a romanelor, dramelor şi poemelor în curs de apariţie, n-ar fi fost posibilă. După provocarea platoniciană, ori sistematica aristoteliciană, critica a trebuit întotdeauna fie să justifice într-un fel literatura, fie să o califice în raport cu o normă ; aproape niciodată însă nu a putut, sau nu a ştiut, să se justifice, să se explice. Întoarcerea asupra ei însăşi, în*

cadrul unui secund meta-limbaj, ar fi necesitat, apoi, o detaşare prealabilă de orice normă estetică, respectiv de orice ideologie, pe care, evident, dificultăţi enorme au împiedicat-o. (Azi chiar, efortul semioticianului de a de-masca ideologia camuflată în orice tip de discurs literar devine, el însuşi, un fapt ideologic.) Aşadar, mai mult decît beletristica propriu-zisă, critica nu a beneficiat niciodată de efortul unui critic care să-i şi să-şi analizeze critic termenii întrebuinţaţi în operaţiile lui de critică curentă (adică teorie, istorie ca şi critică literară). O primă fază a cercetării era imperios necesară, aceea a unui bilanţ obiectiv şi exhaustiv al semnificaţiilor istoric existente ale unor termeni de înaltă frecvenţă. Este o cercetare semantică a lexemelor critice, adică a conceptelor criticii. *Întreprinzînd-o, René Wellek a fixat primele jaloane pentru o viitoare semantică a discursului critic, în care, o dată precizat, lexemul să poată fi reintegrat discursului şi acesta analizat funcţional ca un tip special de limbaj. Ca şi* Teoria literaturii, Conceptele criticii *au deci un însemnat merit ştiinţific, istoric : ele se află în punctul din care a început cercetarea literară actuală, structurală şi semiotică.*

Conceptele analizate de Wellek se integrează în două arii semantice, pe care le-am putea numi teoria criticii şi teoria istoriei literare (ambele, reamintim, unificate în terminologia anglo-saxonă sub numele general de literary criticism). *În prima intră conceptele cu grad maxim de generalitate,* teorie, critică, istorie literară *şi* literatură comparată, *apoi conceptele de* evoluţie, formă *şi* structură *în critica veacului nostru. În a doua arie semantică intră conceptele numind principalele curente şi perioade literare,* baroc, clasicism, romantism, simbolism *şi* realism. *Trei articole despre direcţii în critica europeană şi americană din secolul al XX-lea completează tabloul. De remarcat că Wellek s-a ocupat şi de definirea acelui concept care face legătura, într-o ierarhie descen-*

dentă a generalităţii, între cele două categorii, respectiv conceptul de curent (şi perioadă) literar(ă) în genere.[1]

Metoda generală de lucru a lui Wellek este semantic istorică, într-un sens pe care el însuşi îl defineşte ca apropiat metodei lui Spitzer dintr-a doua fază a activităţii acestuia, în S.U.A. Orice cuvînt, cu atît mai mult unul de terminologie ştiinţifică este, de fapt, un corpus *semantic, constituit într-un lung proces istoric, prin utilizare într-un număr cvasi-infinit de contexte. Delimitarea şi definirea acestui* corpus *necesită deci, mai întîi, o cercetare diacronică — recuperarea şi interpretarea contextelor respective — apoi o cercetare sincronică, sistematică, pentru a izola trăsăturile comune acestui şir de semnificaţii şi a* construi *semnificaţia actuală, operaţională, a conceptului.*

Pînă la un punct, demersul este comun aceluia întreprins de oricare *semantică literară. A găsi semnificaţia unor imagini, respectiv a unor termeni cheie, în opera unui scriitor, printr-o abordare statistică (Guiraud), psihanalitică (Mauron) ori divers analitică (de la Bachelard şi Richards la Empson, Wilson Knight, K. Burke etc.), înseamnă, oricum, un demers diacronic* plus *sincronic şi implică, adesea, pe parcurs, opţiuni decisive ale cercetătorului. Operaţia lui Wellek se loveşte însă de dificultăţi practice şi metodologice mult sporite. Într-adevăr, opera unui scriitor este un spaţiu ideologic unic, mai mult sau mai puţin unitar, în timp ce orice context critic trimite la cel puţin două ideologii diferite, aceea a autorului studiat (obiect) şi aceea a criticului care-l studiază (subiect), interferenţa lor trebuind ea însăşi proiectată într-un al treilea spaţiu ideologic, al curentului general de gîndire, ori al epocii în care criticul a scris. A studia, de pildă, sensul termenului* baroc *la Wölfflin înseamnă a ţine seamă de literatura barocă a secolului al XVII-lea, de concepţia personală a lui Wölfflin şi de mişcarea gene-*

[1] *Period in Literature*, în *Dictionary of World Literature*, ed. Joseph T. Shipley, New York, Philosophical Library, 1953, pp. 302—303; tezele expuse şi în *Teoria literaturii*.

rală în filozofia germană a culturii, de după Dilthey, la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi la începutul secolului al XX-lea. Opţiunile mai numeroase şi mai dificile ale cercetătorului înseamnă, de aceea, dominarea unui spaţiu de referinţă gigantic, în care semnificaţiile contrarii tind să se anuleze reciproc, iar tensiunile ideologice să dezechilibreze orice demarcaţie aparent stabilă. Atomizarea rezultatelor, ori o prea înaltă generalitate, vertijul bibliografic marcat de o însumare mecanică a referinţelor, ori de simplificarea excesivă, înşelătoare, a semnificaţiilor consecutive, iată principalele primejdii ale cercetării, cărora, de altfel, în ciuda erudiţiei impunătoare şi a echilibrului olimpian, Wellek nu poate, fatalmente, să nu le cadă, uneori, pradă.

Numind aceste trăsături, calificăm, implicit, atitudinea ştiinţifică a lui Wellek, admirată, de altfel, de cititorul român, încă din Teoria literaturii. *Echidistanţa faţă de teoriile opuse trasează calea majoră pe care Wellek înaintează cu prestigiu şi eleganţă. Azi personalitatea poate cea mai marcantă a comparatisticii şi teoriei literare mondiale, el se află, în timp ca şi în mişcarea ideilor, echidistant faţă de marile figuri ale perioadei antebelice, ca Spitzer, Baldensperger, Curtius, Van Tieghem, Farinelli (citaţi ca „maeştri" la începutul articolului* Criza literaturii comparate) *şi generaţia afirmată în anii '60, ori ceva mai înainte, o dată cu progresul fulgerător al cercetării structurale. Echidistanţa este, cred, şi axa „ideologiei" sale personale, caracterizată prin acceptarea numai a unor puncte de vedere moderate, centriste. De aici, definirea finală a conceptelor în jurul unor repere acceptate în evidenţa lor, dar şi, uneori, un anumit „imobilism al centrului" ce poate împiedica o cercetare ulterioară, hazardată, singura însă, paradoxal, care poate declanşa progresul cunoaşterii, prin riscul asumat al erorii. Nu mai puţin trebuie însă recunoscută necesitatea oricărui drum tăiat curajos, pornind dintr-un verificat centru, revenind uneori, dezamăgit sau învins, spre el . . .*

Scanned with OKEN Scanner

Delimitarea teoriei *de* critica *şi de* istoria *literară, întreprinsă în* Teoria literaturii, *primeşte aici precizări importante. Delimitarea nu înseamnă ruptură, necesitatea perspectivei istorice este imperioasă pentru oricare critic al unei opere de azi, după cum simplul factologism în analiza unei opere din trecut este inutil. Pentru a evita orice confuzie, Wellek îşi explică propriile polemici contra abordărilor judecate „externe", în* Teoria literaturii, *printr-o necesară — atunci — reacţie la excesele pozitivismului istoric din anii interbelici, dar constată cu regret că, astăzi,* Teoria *sa, abuziv înţeleasă, ca şi unele excese ale* New-Criticism-*ului, au dus la dezechilibrul contrar, la totala negare a istoricităţii operei. Evaluarea lui Shakespeare doar în termenii contemporanilor săi, sau doar în termenii noştri, este imposibilă, spune Wellek, pentru că noi înşine gîndim în sensul istoricităţii noastre, al unei experienţe depozitate în noi ; soluţia ar fi atunci o egală libertate, dar şi o egală cunoaştere a celor două tentaţii opuse. Pledoaria este, inevitabil,* pro domo, *studiile sale îmbinînd întotdeauna, cum am spus, perspectiva diacronică cu una sincronică. Întrebarea este însă dacă, la acest nivel, soluţia nu este prea „de la sine înţeleasă". Care cercetător mai poate azi, într-adevăr, nega istoricitatea operei ca şi a propriei sale cercetări ? Sociologia de orice nuanţe, marxismul, semiotica se întîlnesc firesc în acest punct. Problema se redeschide uneori la un alt nivel, acela al înţelegerii actului critic ca o* lectură, *şi al operei ca un* text, *constituit ca un şir deschis de semnificaţii, practic inepuizabil. Lectura oricărei opere înseamnă, cum observa Todorov* [1], *nu o descriere a textului ca atare, ci o decodare a ceea ce este „dincolo" de el, semnificaţiile intervenind în funcţie de perspectiva adoptată (psihanalitică, sociologică etc., ori poetic structurală, urmărind literaturitatea, nu literatura, discursul, şi nu opera) şi ca atare „create" de ea. Descrierea este evident istoricistă,*

[1] T. Todorov, *Poétique*, în *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1968, pp. 98—104.

Scanned with OKEN Scanner

analizînd raporturile operei cu mediul şi epoca şi apelînd la cunoştinţe de istorie literară. Pentru celelalte abordări însă, istoricitatea este fie altceva, proiectată, de exemplu, în planul conştiinţei ori al inconştientului, fie ea poate fi chiar ignorată, analiza urmărind configurarea unor categorii logice, a unor universalia *narative, de pildă, mai mult sau mai puţin anistorice. (Rămîne, evident, istoricitatea cercetării însăşi, dar aceasta este altceva.) Concluzia lui Wellek este aşadar discutabilă (fără a fi însă negabilă), în momentul în care sensul unuia dintre termenii triadei (teorie, critică, istorie), se modifică. Rămîne de văzut, deci, dacă această modificare poate duce la o ruptură a relaţiei lui cu ceilalţi doi sau, uneori, la o refacere a ei, la un alt nivel epistemologic. Iată un exemplu care ar putea fi considerat tipic pentru modul în care concluziile lui Wellek, definitive la un stadiu al cercetării, se pot dezarticula în stadiul ulterior sau chiar pot provoca acest stadiu ulterior prin însăşi autodistrugerea lor.*

Multe alte exemple pot fi adăugate. De pildă, Wellek combate, ca nefondată teoretic şi imposibilă în practică, teza lui Northrop Frye că judecata de valoare trebuie exclusă din cîmpul criticii, ea aparţinînd unei „istorii a gustului". Orice gest critic, susţine pe bună dreptate Wellek, implică o relaţie, deci o evaluare, ca şi o ierarhie internă a înseşi lecturilor criticului. Dar, în „introducerea polemică" a Anatomiei criticii, *Frye nu doreşte o reală excludere a judecăţii de valoare, ci numai o evitare a fondării criticii ca domeniu ştiinţific autonom, pe sisteme de valori extrinseci, ale „gustului" criticului ca persoană, ori ca reprezentant al unui grup social limitat. Denunţînd insuficienţele unei critici „retorice" de tip afirmativ/negativ, ori comparativ, Frye tinde către o poetică autonomă, bazată pe o logică internă a literaturii, configurînd teoria modurilor, simbolurilor, miturilor şi genurilor. Gérard Genette*[1] *în Franţa încearcă şi el să constituie o poetică a figurilor literare, reevaluînd chiar vechile poetici clasice*

[1] *Figures*, Paris, Éditions du Seuil, vol. I, 1967, vol. II, 1969.

Scanned with OKEN Scanner

și neoclasice (a reeditat de altfel, de curînd, tratatul lui Pierre Fontanier, din 1821—1827 [1]*). Cercetători de direcții foarte diferite atrag atenția asupra unei poetici a prozei (Booth), ori a dramei (Eric Bentley). Toate aceste lucrări aproape dominante azi se distanțează de vechea critică bazată pe judecata de valoare, gen Matthew Arnold, ori Sainte-Beuve, nu pentru că renunță la aceasta, ci pentru că nu se mai mulțumesc cu ea, cunoscîndu-i relativitatea. Orice mare critic, mai ales în perioada postclasică, modernă, cînd sistemele de norme estetice se pulverizează rapid, și-a avut erorile sale celebre, și în literatura română, exemplele lui Maiorescu, Lovinescu și chiar Călinescu sînt cunoscute. Noile critici, estetice din punctul de vedere tradițional irefutabil al lui Wellek, se situează „dincolo" de critica evaluativă (consecință a liberalismului burghez din secolul al XIX-lea, cum spunea o dată Tudor Vianu !), cred eu, numai în sensul că, avansînd în terenul deja defrișat de ea, ambiționează să „explice" structura operelor „rămase în picioare", a operelor de valoare. Curios este faptul că, deși, în principiu, Wellek are dreptate, critica modernă urmează mai ales drumul lui Frye, tocmai pentru că în practică ea se situează la alt nivel al problemei.*

Încă din Teoria literaturii, *Wellek definise opera literară ca un „sistem de semne" sau ca o „structură alcătuită din semne care slujește unui scop estetic precis"* [2]*. Urmărind acum sensul conceptelor de formă și structură în critica secolului al XX-lea, Wellek reface, într-un fel, drumul său propriu de cercetare, terminînd panorama, logic, cu „teoria structurilor", care, preluată mai ales de la Roman Ingarden, dă un conținut mai precis propriei utilizări a conceptului de* structură. *(Excelenta lui trecere în revistă, cu indicarea surselor în romantismul german și englez — mai ales Coleridge — ar putea încă necesita un comentariu într-un singur punct, al formaliștilor ruși.*

[1] P. Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968.

[2] René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*, București, E.L.U., 1967, p. 189.

Deşi a prefaţat cartea lui V. Ehrlich[1] *— şi astăzi cea mai importantă analiză a activităţii lor — Wellek nu pare a fi sesizat importanţa revoluţionară a lucrărilor acestora, reducîndu-le la un nou „retorism", care vede în formă doar o sumă de relaţii între elemente. Dar cum am discutat altă dată locul teoriei lui Wellek printre „structuralismele europene", nu mai insist acum). Important de subliniat mi se par două aspecte, în legătură cu relaţia structură/valoare. Ele corespund logic accentului pus pe* evaluare, *ca gest esenţial al criticului : este evident, atunci, că opera* constituie *(sau nu !) o valoare, într-un sens mai curînd imanent : „Desigur, şi istoricul care studiază politica, economia sau viaţa socială îşi selectează faptele după interes sau importanţă ; dar cercetătorul literaturii este pus în faţa unei probleme speciale a valorii : obiectul lui de studiu, opera literară, nu este numai impregnată de valoare, ci este ea însăşi o structură de valori" (p. 16). Sau în alt loc : „[Opera literară] nu este doar o structură care poate fi analizată descriptiv, aşa cum consideră formaliştii ruşi şi cehi. Ea este o totalitate de valori care nu aderă la structură, ci constituie însăşi natura ei. Toate încercările de a stoarce valoarea din literatură au eşuat şi vor eşua mereu deoarece valoarea este însăşi esenţa operei literare." (p. 54). Ca de obicei, Wellek atinge un punct „nevralgic" al criticii moderne, oferind un răspuns limpede, însă numai aparent definitiv ; dincolo de el noi întrebări urmează şi, fără îndoială, este meritul criticului american, alături de alţii, fireşte, de a le fi impus teoriei actuale în toată gravitatea lor. Într-adevăr, opera nu este o simplă structură de semne, ci o structură de semne care au o valoare, mai bine zis,* o structură de valori. *Aceste valori nu sînt „adăugate", ci imanente operei ; ca atare, toate eforturile criticii istoriciste de a găsi care anume valori din epocă sînt „reflectate" în operă, ne apar definitiv eronate : opera nu reprezintă valorile nimănui altcuiva, ci numai ale ei însăşi. Întrebă-*

[1] *V. Ehrlich, Russian Formalism*, The Hague, Mouton, 1955.

rile ce se pun sînt însă cel puţin două : 1) care *sînt valorile în cauză şi* cum *alcătuiesc ele o structură ? 2) este oare această structură informativă, relevantă pentru alte structuri de valori cu care intră într-o relaţie oarecare ? Orizontul axiologic deschis este imens. A răspunde însă la prima întrebare înseamnă a răspunde la o întrebare care a dominat esteticile tuturor timpurilor : ce este o valoare literară ? Cum răspunsurile au trimis întotdeauna la* alte sisteme de valori — *descoperind întotdeauna în* transparenţa *valorilor literare, valorile filozofice, politice, religioase etc. ale autorului ori ale epocii — soluţia mai nouă, preconizată principial de Wellek însuşi, constă în a considera valorile literare drept* opace *şi în a le studia în ele însele. Pentru a ieşi din cercul vicios, se impune deplasarea problemei din cîmpul axiologic în cel semantic : în loc de o structură de* valori, *putem căuta o structură de* semnificaţii. *(În fond, însuşi termenul de valoare implică o* calificare *dinafară, cu alte cuvinte, o alunecare de la operă la critic, de la „simpla" existenţă la evaluarea ei. Atingem evident şi dilema epistemologică „au lucrurile o valoare* a lor, *ori noi le-o acordăm ?" dar nu mai insistăm căci am complica încă mai mult discuţia !) De la Ogden şi Richards, la Greimas şi atîţia alţii* [1], *efortul cercetării a mers tocmai pe această cale, paralelă cu cea care, discutînd funcţia criticului, o deplasează de la evaluare la cunoaştere. Într-un fel această deplasare trădează teza lui Wellek, călcînd avertismentul lui de a nu se renunţa la valoare, într-un alt fel însă, o continuă şi dezvoltă pentru că păstrează un criteriu* intern *în analiza operei. Oricum însă, după părerea mea, acesta este singurul mod imaginabil azi de a împinge înainte gîndirea literară.*

În ceea ce priveşte a doua întrebare, răspunsul care se impune este cel al analogiei între sisteme de valori (ori de semnificaţii). Opera literară „nu reflectă" sau „include" mecanic opiniile politice, economice etc. ale vremii, ci se organizează intern într-un mod analogic *cu*

[1] De exemplu: Trevor Eaton, *The Semantics of Literature*, The Hague, Mouton, 1966.

modul în care acestea se organizează în exteriorul ei. Analizînd „gramatica naraţiunii“ în Decameronul, *Todorov descoperă în final un mecanism analog cu cel al relaţiei de schimb din economia burgheză a Florenţei şi a comunei italiene din veacul al XIV-lea. O întreagă sociologie literară, de exemplu Goldman, urmează aproximativ aceeaşi strategie. S-ar putea de asemenea studia problema în termenii unei „traduceri“ inter-semiotice* [1], *ori ai relaţiei între un sistem de semne „interpretant“ şi altul „interpretat“* [2]. *În acest caz deci o problemă enunţată axiologic de către Wellek îşi poate găsi răspunsul în termeni sociologici sau semiotici.*

Vorbind despre criza literaturii comparate (în 1959, dar mă tem că semnalul de alarmă este încă actual!), Wellek o explică, între altele, printr-o înţelegere mecanică a surselor şi influenţelor, tributară vechii factologii de la începutul veacului. Soluţia trebuie căutată, susţine foarte exact Wellek, într-o reinterpretare a operei văzută ca o ierarhie de „straturi“ de semnificaţie. Aici, ca şi pretutindeni în alte articole, şi chiar în Teoria literaturii, *teza nu este însă prea larg dezbătută. Wellek pare mai mult a sugera o teorie decît a o duce pînă la capăt. Rămîne încă neclară „tranziţia“ de la un strat la altul ca şi modul în care rezultatele obţinute în analiza fiecărui strat se pot suprapune ori integra. În cazul de faţă, Wellek insistă pe aspectul „supra-lingvistic“ al acelei „lumi de situaţii, personaje şi întîmplări care nu poate fi identificată cu nici un element lingvistic izolat“ (p. 302). Dar aceasta este „semantica“ operei, care nu poate fi redusă la cea a unităţilor de sens* (units of meaning). *Înseamnă atunci că Wellek ar fi evoluat către un „pansemantism“ care să înglobeze incomodele despărţiri anterioare pe straturi, ale semnificaţiei totale a operei? Greu de răspuns, dar, încă odată, sugestia lui Wellek s-a pre-*

[1] R. Jakobson, *Aspects linguistiques de la traduction*, în *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.

[2] E. Benveniste, *Sémiologie du langage*, în *Semiotica*, The Hague, nr. 1, 2, 1969.

cizat în cercetarea ulterioară. Meritul principal al discutării conceptelor *de pînă acum, este că Wellek, poate neprogramatic, a marcat răscrucea tuturor studiilor de teorie literară modernă :* nici un concept critic nu mai poate fi azi dezbătut, fără a cădea în impas, dacă nu se reevaluează mai întîi conceptul central de operă literară, *am zice azi, de t e x t . Toate numeroasele întrebări iscate de studiile sale, dintre care noi am amintit aici numai cîteva, se reduc la această problemă general-metodologică şi, în ultimă instanţă, epistemologică. Din acest punct de vedere Wellek se află indiscutabil în punctul din care au explodat toate cercetările recente.*

În ceea ce priveşte literatura comparată, ea nu a depăşit încă, în plan teoretic, criza semnalată. Deşi reductibilă, în ultimă instanţă, la criza conceptului de operă literară (sau de text), ea consistă şi în criza conceptelor de lucru, influenţă, comparaţie *etc., ca şi a însuşi obiectului cercetării. Wellek are incontestabil dreptate în a anula distincţia lui Van Tieghem între conceptul de* literatură comparată, *redus la studiul influenţelor sau relaţiilor dintre cel puţin doi termeni (opere, scriitori, literaturi), şi acela de* literatură generală, *constituit de studierea marilor curente şi perioade înglobînd mai multe sau toate literaturile unei aceleiaşi forme de cultură (balcanică, iberică sau general europeană etc.), date fiind labilitatea graniţei dintre concepte ca şi inoperativitatea practică a distincţiei. Aceasta se menţine totuşi, în ciuda ironiilor unui R. Etiemble*[1] *şi a criticilor americani (mai ales Remak), în lucrări recente, precum cele ale lui Simon Jeune, Cl. Pichois şi A. M. Rouseau ori Brandt-Corstins*[2]*. Dincolo de o inerţie metodologică, vizibilă mai ales în „şcoala" franceză, explicaţia se află poate în primul rînd în tipul de reacţie al comparatisticii de pretutindeni*

[1] *Comparaison n'est pas raison*, Paris, Gallimard, 1963.

[2] Simon Jeune, *Littérature générale et littérature comparée*, Paris, Minard, 1968 ; Cl. Pichois, A. M. Rouseau, *La littérature comparée*, Paris, Armand Colin, 1967 ; Brandt-Corstius, *Introduction in Comparative Literature*, Utrecht, 1969.

la efervescenţa teoriei literare şi, în general, a ştiinţelor umaniste în ultimul timp : în loc de o reevaluare curajoasă a conceptelor de lucru se constată o elastică acceptare a tuturor metodelor şi abordărilor, o „liberalizare" care ascunde cu greu o perfectă indiferenţă teoretică. Cl. Pichois şi A. M. Rouseau, de pildă, calificînd drept „extremism" chiar îndoielile lui Wellek, îşi formulează eclectismul neangajat în asemenea generalităţi solemne : „Literatura comparată... se situează la patru nivele diferite : schimburi literare internaţionale, istorie literară generală, istorie a ideilor, structuralism literar". Definiţia următoare le rezumă într-o singură formulă : „Literatura comparată este arta metodică de a apropia, prin căutarea legăturilor de analogie, înrudire şi influenţă, literatura de alte domenii ale expresiei ori ale cunoaşterii, sau faptele şi textele literare între ele, distante sau nu în timp sau în spaţiu, cu condiţia ca ele să aparţină mai multor limbi sau mai multor culturi din cadrul unei aceleiaşi tradiţii, în scopul de a le descrie, cunoaşte şi gusta mai bine."[1] *Simpla lectură a acestei „definiţii" indică necesitatea de a stabili semnificaţia fiecărui termen al ei în cadrul unei teorii generale a literaturii. (Ce înseamnă „analogie" între două texte ? Ce înseamnă „apartenenţă" la aceeaşi tradiţie şi ce înseamnă în fond tradiţie ? etc. etc.).*

Tendinţa generală din ultimii ani (congrese, proiecte internaţionale) este de a se integra literaturile „mici" în ansambluri constituite pînă mai ieri numai din literaturile „mari" şi de a studia sincronic un asemenea ansamblu nu ca o sumă de influenţe (sechelă a unui „paternalism" cultural moştenit din secolul trecut, ori cum observă Wellek, al unui naţionalism camuflat din veacul nostru), ci ca un sistem de relaţii între termeni care participă simultan şi egal tocmai la constituirea ansamblului. Deşi tendinţa pare încă empirică şi determinată mai mult de factori politici, ca democratizarea

[1] Cl. Pichois, A. M. Rouseau, *op. cit.*, p. 174.

Scanned with OKEN Scanner

relațiilor internaționale și dez-europenizarea culturii contemporane, decît de o sistematică cercetare metodologică, ea se înscrie în sensul unui progres științific evident, cerut printre alții și de Wellek.

Ponderea poziției sale teoretice crește deosebit prin aplicarea acestor teze în cercetările concrete din a doua zonă a Conceptelor criticii, *dedicată precizării unor concepte ca* baroc, romantism, realism *etc. Reluînd propriile lui definiții anterioare, Wellek stabilește de o manieră decisivă sensul noțiunii de* perioadă *literară, la începutul articolelor despre romantism sau despre realism. Citez din primul : „În alte lucrări am încercat să justific, teoretic, folosirea termenilor care denumesc anumite perioade din istoria literaturii și să explic funcția lor. Concluzia mea era că acești termeni nu trebuie concepuți nici ca etichete lingvistice arbitrare, nici ca entități metafizice, ci ca nume date unor sisteme de norme care domină literatura într-o anumită etapă a procesului istoric. Folosesc cuvîntul «normă» ca pe un termen convenabil pentru a denumi convențiile, temele, filozofiile, stilurile etc., iar prin «dominație» înțeleg predominanța unui grup de norme față de alt grup predominant în trecut. Ideea de «dominație» nu trebuie concepută statistic : este pe deplin posibil să găsim o situație în care normele vechi continuau să fie predominante numeric, în timp ce noile convenții erau create sau folosite de scriitori de cea mai mare importanță artistică“ (p. 134). Accentul cade pe un sistem de norme care definește o perioadă prin opoziție la sistemul precedent și la cel ulterior. Deși nu precizează nici termenul de* normă, *în care intră aproape orice, nici cel de* sistem, *teza lui Wellek este operatorie pentru că substituie vanelor căutări precedente de „idei directoare“ și „spirite ale veacurilor“, stabilirea exactă a unui număr finit de* convenții *literare contractînd între ele relații stabile dincolo de proteismul formelor literare concrete. Un curent literar poate fi deci definit prin* retorica *sa, explicită sau implicită, la care scriitorii subscriu programatic sau direct în creație. Întrebările*

ulterioare ţîşnesc însă imediat. Cel puţin două sînt importante : 1) La ce nivel al fenomenului literar dintr-o epocă trebuie căutate normele în chestiune, şi cum ? 2) Ce se întîmplă în cazul descoperirii unor norme contradictorii ? La a doua întrebare Wellek răspunde convingător atunci cînd susţine continuitatea preromantismului şi a romantismului prin configurarea primului ca un curent „subteran" în secolul al XVIII-lea, realizînd un al doilea sistem de norme faţă de cel dominant, clasicist, raţionalist, dar care, în secolul al XIX-lea, va deveni la rîndu-i dominant. O asemenea generalizare se poate obţine, spune Wellek, prin compararea unor elemente izolate în opera totală a cutărui scriitor, secundare deci în cadrul ideologiei sale personale, dar devenind relevante în relaţii cu alte asemenea elemente izolate din opera altor scriitori contemporani, în cadrul unui al doilea sistem, inaparent, al epocii. Teoretic, Wellek continuă astfel teza mai veche a lui Tînianov şi Jakobson, după care elementele succesive se regăsesc ca simultane într-o epocă dată, ceea ce permite o studiere sincronică a unor termeni diacronici. Cred necesar a sublinia această opinie ca fundamentală pentru o cercetare metodologic consecventă a oricărei epoci literare.

La prima întrebare, mult mai complicată de altfel, Wellek nu răspunde precis, părînd a se adapta separat fiecărui obiect al cercetărilor. De regulă, după o cercetare cronologică a opiniilor formulate în critica precedentă, Wellek caută numitorii comuni ale acestora, sau, separat, ale operelor literare propriu-zise. Evident circulaţia între aceste două zone problematice este permanentă şi în ambele sensuri, totuşi demersul pare adesea intuitiv, empiric, reapropiindu-se în practică de vechea cercetare istoricistă, repudiată teoretic. Acest „moment delicat" al metodei lui Wellek, devine uneori chiar precar, cînd vastitatea materialului, în lipsa unor criterii unice, rămîne imposibil de dominat : articolul despre baroc sfîrşeşte astfel derutant, fără soluţia mult aşteptată de-a lungul respingerii argumentate a soluţiilor

existente ; simpla necesitate de a „numi“ cumva fenomenul european aflat între Renaştere şi clasicism nu justifică, evident, existenţa autonomă a barocului, nici în istoria literară, nici printre conceptele ei.

Pericolul de disoluţie se află nu numai în ambiguitatea perioadei literare însăşi (care perioadă, în fond, nu este ambiguă ?), ci şi în erudiţia cercetătorului, la Wellek întotdeauna uluitoare. Într-adevăr, el este perfect informat în toate literaturile vesteuropene şi dintre cele estice, mai ales în cehă şi poloneză. Păcat însă că în privinţa criticii marxiste, în general, şi a celei sovietice, în special, cunoştinţele de care dispune sînt vădit fragmentare şi aproximative, autorul ignorînd diversitatea lor actuală şi referindu-se, uneori, din această cauză — atît în aprecierile sale cît şi pentru ilustrarea punctului său de vedere — la documente şi studii depăşite „aparţinînd unei critici pseudomarxiste nu uneia autentice. De asemenea, din literatura critică românească nu menţionează decît pe Mihail Dragomirescu şi Alexandru Xenopol, lacună semnalată şi în prefaţa Teoriei literaturii *şi pe care am încercat s-o complinesc atunci printr-o serie de note suplimentare. Cu toate acestea, Wellek desfide concurenţa oricărui critic literar. Observaţiile mele s-au păstrat, de aceea, acum la un nivel teoretic metodologic. Astfel, chiar dacă cele trei principii definitorii pentru romantism sînt exacte din punct de vedere istoric-literar (natura văzută organic, imaginaţia creatoare ca facultate umană şi artistică supremă, o poezie simbolică şi mitică), nu mă pot împiedica să nu remarc că ele nu se înscriu într-o aceeaşi ierarhie logică, ci în mai multe, divergente (tematologie, estetică, tehnică literară), selectarea lor în calitate de criterii părînd mai mult un gest de strategie a unanimităţii (cine într-adevăr, le-ar putea contesta ?), decît un real „sistem de norme“. La fel, realismul, în sensul de curent al secolului al XIX-lea, este definit într-un mod valabil mai curînd genului său proxim, realismul „universal“, existent totdeauna şi oriunde : „Ca noţiune referitoare la o perioadă...*

realismul înseamnă «reprezentarea obiectivă a realității sociale contemporane». El se pretinde atotcuprinzător în subiectele sale și obiectiv în metoda sa, chiar dacă această obiectivitate este rareori atinsă în practică. Realismul este didactic, moralist, reformist. Deși nu sesizează întotdeauna conflictul dintre a descrie și a prescrie, el încearcă să împace ambele noțiuni în conceptul de «tip». La unii scriitori, dar nu la toți, realismul devine istorist : el concepe realitatea socială ca o evoluție dinamică." (p. 262).

În plus, raportul real/fantastic pare a rămîne în afara definiției, deși, obiectivă, panorama cuprinde aportul (teoretic) al lui Dostoievski, iar relațiile realismului cu naturalismul rămîn fluctuant delimitate. În ciuda unor asemenea rezerve însă, întreg acest grup de articole rămîne masiv și impunător. Mai fragile teoretic decît celelalte, ele rămîn clasice *din punctul de vedere al materialului clasificat. La apariția fiecăruia, în periodice, ele au fost rapid instalate ca repere pentru orice discuție ulterioară și, în majoritatea cazurilor, ele continuă a fi incontestabile. Oricare studiu actual, din unghiul oricărei metode, pornește și va porni, în comparatistică ori în istorie literară, de la aceste* concepte.

Spuneam la începutul acestor note că, pentru Wellek, critica este posibilă. *El nu are îndoieli de principiu, ci numai de detaliu. Critica nu este atît contestată, cît corectată. Lucru firesc, din moment ce opera literară, în primul rînd, rămîne* lizibilă. *A stabili* conceptele criticii *este o operație dificilă, dar posibilă, tot așa cum monumentala lui serie a dovedit că, deși dificilă, este posibilă și o* istorie a criticii. *Erudiția, consecvența, obiectivitatea, o înțelegere totalizatoare și organică a faptului literar, iată condițiile* suficiente *ale unui critic just și complet.*

În mijlocul furtunilor de întrebări și răspunsuri din jur, seninătatea lui Wellek uimește și impresionează. Ceea ce nu este suficient, poate, pentru a convinge, dar este, totuși, suficient pentru a impune.

SORIN ALEXANDRESCU

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

1 Prezenta culegere de studii consacrate de René Wellek principalelor concepte ale teoriei, criticii și istoriei literare moderne a fost alcătuită de Stephen G. Nichols Jr. și a fost editată de Yale University Press, la New Haven și Londra, în 1963, sub titlul de *Concepts of Criticism.*

Majoritatea textelor care o constituie (10 din 13) a apărut anterior, între 1946 și 1962, în diferite culegeri, volume omagiale și periodice. Restul studiilor sînt inedite, fiind date la iveală pentru întîia oară în *Concepts of Criticism.*

Iată în ordinea apariției în volum titlurile originale și indicațiile bibliografice cuvenite pentru fiecare studiu în parte :

Literary Theory, Criticism and History, în *English Studies Today,* seria a II-a, culegere de articole îngrijită de G. A. Bonnard, Berna, Francke Verlag, 1961, pp. 53—65 ;

The Term and Concept of Literary Criticism, în *Proceedings of the Third Congress of the International Association of Comparative Literature,* Haga, Mouton and Co., 1962, pp. 35—47 ;

The Concept of Evolution in Literary History, în volumul omagial *For Roman Jakobson,* Haga, Mouton and. Co., 1956, pp. 653—661 ;

Concepts of Form and Structure in Twentieth-Century Criticism, în *Neophilologus* 42/1958, pp. 1—11 ;

The Concept of Baroque in Literary Scholarship, în *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* 5/1946, pp. 77—109 (în culegerea lui Stephen G. Nichols Jr. acestui studiu i-a fost adăugată de autor o scurtă completare intitulată *Postscript 1962*) ;

The Concept of Romanticism in Literary History,

Scanned with OKEN Scanner

în *Comparative Literature*, 1/1949, pp. 1—23, 147—172 ;

Romanticism Re-examined, studiu inedit ;

The Concept of Realism in Literary Scholarship, în *Neophilologus*, 44/1960, pp. 1—20 ;

The Revolt against Positivism in Recent European Literary Scholarship, în *Twentieth Century English*, culegere de studii îngrijită de W. S. Knickerbocker, New York, Philosophical Library, 1946, pp. 67—89 ;

The Crisis of Comparative Literature, în *Proceedings of the Second Congress of Comparative Literature*, culegere îngrijită de W. P. Friedrich, vol. I, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1959, pp. 149—159 ;

American Literary Scholarship, studiu inedit ;

Philosophy and Postwar American Criticism, studiu inedit ;

The Main Trends of Twentieth Century Criticism, în *Yale Review*, 51/1961, pp. 102—118.

În culegerea *Concepts of Criticism* studiile reeditate au intrat în forma lor originală, cu excepția unor completări ale informației bibliografice și a cîtorva amendamente impuse de rezultatele cercetărilor efectuate în răstimpul de la apariție.

2 Ulterior editării culegerii, autorul a dat la iveală două studii pe teme strîns legate de celelalte care întregesc acest ciclu :

The Term and Concept of Classicism in Literary History, în *Aspects of the Eighteenth Century*, culegere îngrijită de Earl R. Wasserman, The Johns Hopkins Press, Baltimore, Maryland, 1965, pp. 105—128.

The Term and Concept of Symbolism in Literary History, în *Proceedings of the V-th Congress of the International Comparative Literature Association* (1967), Université de Belgrade — Swets & Zeitlinger, Amsterdam, 1969, pp. 275—292.

Scanned with OKEN Scanner

Cu autorizația autorului, am inclus traducerea acestor două studii în anexa de la sfîrșitul volumului.

3 Citatele în alte limbi decît engleză întîlnite în textul original au fost păstrate ca atare, însoțite fiind de traducerea lor între paranteze rotunde.

În regulă generală citatele în limba engleză au fost traduse direct fără a fi reproduse în forma originală ; totuși, în cazurile în care anumite citate de acest fel au semnificații deosebite de ordin grafic, etimologic, semantic etc., ele au fost reproduse, însoțite de versiunea lor românească.

4 Titlurile lucrărilor la care face trimitere autorul au fost păstrate în limba originală. De la această normă nu s-a derogat decît în privința titlurilor de opere beletristice editate în traducere românească și binecunoscute cititorilor. Acolo unde în original autorul a făcut trimitere la traducerile în limba engleză ale anumitor lucrări publicate inițial în alte limbi, titlurile au fost pretutindeni înlocuite cu titlurile edițiilor originale.

Pentru înlesnirea cititorilor, titlurile în limbi străine au fost traduse în Indicele de nume, sub numele autorului respectiv.

5 Acolo unde a fost cazul, în notele de subsol care aparțin autorului, traducătoarea a introdus, între paranteze drepte, titlul traducerilor românești existente, însoțit de indicațiile bibliografice necesare, iar în unele locuri a adăugat note suplimentare pentru a face aceste trimiteri.

6 Notele autorului sînt indicate cu cifre arabe, iar notele suplimentare ale traducătoarei sînt indicate cu asteriscuri.

Spre deosebire de original, unde în cadrul aceluiași studiu după nota 99 numerotarea se reia de la 1, în traducerea de față s-a procedat la numerotarea consecutivă a notelor.

Editura UNIVERS

Scanned with OKEN Scanner

TEORIA, CRITICA ŞI ISTORIA LITERARĂ

ÎN *THEORY OF LITERATURE* [1] am încercat să stabilesc distincţiile dintre cîteva ramuri principale ale studiului literaturii. „Există, mai întîi, spuneam în această lucrare, distincţia dintre concepţia conform căreia literatura e o ordine simultană şi concepţia care vede în literatură, în primul rînd, un şir de opere aşezate în ordine cronologică şi constituind părţi integrante ale procesului istoric. Există apoi distincţia dintre studiul principiilor şi criteriilor literaturii şi studiul operelor literare concrete, luate izolat sau în serii cronologice."

Studiul principiilor literaturii, al categoriilor ei, al criteriilor ei etc. este „teorie literară", în timp ce studiile privind opere literare concrete reprezintă fie „critică literară" (esenţialmente statică în abordarea problemelor), fie „istorie literară". Desigur, termenul de „critică literară" este adesea folosit într-o accepţiune care include şi teoria literară [2]. Tot în lucrarea menţionată, pledam pentru necesitatea unei colaborări între cele trei discipline: „Ele se presupun unele pe altele atît de mult, încît nu se poate concepe teorie literară fără critică şi istorie literară, sau critică literară fără teorie şi istorie literară, sau istorie literară fără teorie şi critică literară", şi conchideam, oarecum naiv, că „aceste distincţii sînt destul de clare şi destul de larg acceptate" (pp. 30—31). *

De la data la care am scris aceste rînduri, numeroşi autori au încercat fie să oblitereze aceste distincţii, fie

1 René Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature*, New York, 1949 [R. Wellek şi A. Warren, *Teoria literaturii*, în româneşte de Rodica Tiniş, studiu introductiv şi note de Sorin Alexandrescu, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967].

2 L-am folosit mult în această accepţiune în cartea mea *History of Modern Criticism*, New Haven, 1955.

* Trad. cit., pp. 67—68.

Scanned with OKEN Scanner

să formuleze revendicări mai mult sau mai puţin totalitare pentru una sau alta dintre aceste discipline, susţinînd, de pildă, că ar exista numai istorie, sau numai critică, sau numai teorie literară, sau, în cel mai bun caz, reducînd triada la o pereche, spunînd că există numai teorie şi istorie literară, sau numai critică şi istorie literară. Această dezbatere este în mare parte pur terminologică, un exemplu în plus al incredibilului amestec al limbilor, adevărat Turn al lui Babel, care îmi pare a fi una dintre cele mai sumbre caracteristici ale civilizaţiei noastre. Nu merită să încercăm să lămurim aceste confuzii atîta timp cît ele nu se referă la probleme reale. Dezacordurile privind terminologia sînt inevitabile, mai ales dacă ne gîndim la asociaţiile şi la accepţiunile diferite pe care le au, în principalele limbi europene, termenii folosiţi în studiul literaturii. De exemplu, în germană termenul *Literaturwissenschaft* (ştiinţa literaturii) şi-a păstrat vechiul sens de cunoaştere sistematică. În engleză însă mi se pare mai potrivită folosirea termenului de *literary theory* (teorie literară), pe care îl consider preferabil termenului de *science of literature* (ştiinţa literaturii), deoarece în această limbă cuvîntul *science* a ajuns să se aplice doar la ştiinţele naturii. Aplicat la studiile literare, termenul ar sugera intenţia de a se utiliza metodele şi de a se atinge idealurile acestor ştiinţe, ceea ce ar fi atît imprudent cît şi derutant. Termenul englez *literary scholarship* (cercetare literară), ca o traducere sau o alternativă posibilă pentru *Literaturwissenschaft*, ni se pare de asemenea nerecomandabil, întrucît pare să excludă critica, evaluarea, speculaţia. Un *scholar* (erudit, învăţat, cărturar) nu mai are cultura multilaterală şi înţelepciunea care trebuiau să-l caracterizeze, în concepţia lui Emerson, pe cărturarul american.* Termenul de *literary theory* este prefe-

* Vezi *Cărturarul american* în R. W. Emerson, *Eseuri*, în româneşte de Leon Leviţchi, E.L.U., 1968.

rabil şi termenului de *poetics* (poetică), deoarece, în engleză, cuvîntul *poetry* (poezie) continuă încă să se refere, de obicei, doar la opere în versuri, şi nu a căpătat sensul larg al germanului *Dichtung* (poezie, creaţie literară ; literatură ; ficţiune). Termenul *poetics* pare să excludă teoria unor forme cum ar fi romanul sau eseul ; el prezintă, de asemenea, neajunsul de a sugera o poetică normativă : un mănunchi de principii obligatorii pentru poeţii profesionişti.

Nu vreau să urmăresc aici pe larg istoria termenului de „critică literară", deoarece el formează obiectul celui de-al doilea eseu din lucrarea de faţă. În engleză termenul de *literary criticism* este adesea folosit într-o accepţiune care include şi teoria literară şi poetica. În germană, această accepţiune este dată rareori termenului respectiv, *Literaturkritik* fiind de obicei folosit în sensul foarte îngust de cronică literară curentă. Poate că nu e lipsit de interes să arătăm cum s-a produs această restrîngere de sens. În Germania, Lessing — în mod sigur — şi, de asemenea, fraţii Schlegel se considerau critici literari, dar se pare că prestigiul covîrşitor al filozofiei germane, în special al sistemului hegelian, la care s-a adăugat şi apariţia unei istoriografii literare specializate, a dus la stabilirea unei distincţii nete între estetica filozofică şi poetică pe de o parte, şi cercetarea sistematică pe de alta, în timp ce termenul de „critică", preluat, în anii 1830, de jurnalismul de diverse orientări politice, s-a degradat, ajungînd să se refere la o activitate pur practică, servind scopuri de moment. Criticul devine un mijlocitor, un secretar, chiar un servitor al publicului. În eseul *Literaturkritik und Literaturgeschichte*,[3] germanul Werner Milch a încercat să salveze termenul, pledînd în favoarea ideii că „critica literară" ar fi o formă de artă

[3] *Germanisch-romanische Monatsschrift*, 18/1930, pp. 1—15, reprodus în *Kleine Schriften zur Literatur- und Geistesgeschichte*, Heidelberg, 1957, pp. 9—24.

specifică, un gen literar. Caracteristica distinctivă a criticii este că ea trebuie să raporteze totul la *noi,* în timp ce istoria literară concepe literatura ca parte a unei perioade, judecînd-o numai în raport cu perioada respectivă. Singurul criteriu al criticii este impresia, trăirea personală, redată prin magicul cuvînt german *Erlebnis.* Dar Milch nu se referă aproape de loc la distincția dintre critica literară și teoria literară. El respinge ideea unei științe generale a literaturii, susținînd că toate cunoștințele despre literatură își au locul lor în istorie, iar poetica nu poate fi separată de relațiile istorice.

Recunosc că studiul lui Milch ridică interesante probleme de istorie literară, referitoare la modurile în care s-au transmis diferitele observații ale criticii, și că discuția care tinde să stabilească dacă critica este o artă sau o știință (în sensul vechi și larg al cuvîntului) nu este de loc gratuită. Mă voi mulțumi aici să spun că ideile critice s-au transmis prin intermediul celor mai diferite forme literare : le găsim în poeme, cum ar fi cele ale lui Horațiu, Vida și Pope, în scurte aforisme, de pildă în cele ale lui Friedrich Schlegel, sau în tratate scrise abstract, prozaic și chiar prost. Istoria „recenziei literare" (*Rezension)* ca gen ridică o serie de probleme istorice și sociale, dar a identifica „critica" cu această formă limitată mi se pare o greșeală. Mai rămîne încă problema relației dintre critică și artă. Desigur, critica presupune sensibilitate față de artă : multe forme de critică necesită talent artistic în compoziție și stil ; imaginația își are locul în orice studiu, în orice știință. Totuși, nu cred că criticul este un artist sau că critica este o artă (în sensul strict modern). Scopul ei este cunoașterea intelectuală. Ea nu creează o lume a imaginației așa cum este lumea muzicii sau poeziei. Critica este cunoaștere conceptuală sau, în orice caz, ținteşte către o asemenea cunoaștere. Ea trebuie să aspire, în ultima instanță, la cunoașterea sistematică a literaturii, la teoria literară.

Scanned with OKEN Scanner

Acest punct de vedere a fost recent susţinut, cu elocvenţă, de Northrop Frye, în acea „Introducere polemică" la cartea sa *Anatomy of Criticism*[4], o operă de teorie literară apreciată drept cea mai bună lucrare de critică de la Matthew Arnold încoace. Frye combate convingător concepţia conform căreia teoria şi critica literară ar fi un fel de paraziţi ai literaturii, iar criticul, un artist *manqué*, şi subliniază că „critica este un sistem de idei şi de cunoştinţe care are dreptul la o existenţă proprie" (p. 5). Sînt de acord cu concepţia lui generală, cu faptul că crede în necesitatea unei teorii a literaturii. Vreau să mă ridic aici numai împotriva încercării lui de a erija teoria literară în unica disciplină vrednică de atenţie şi de a expulza critica (în sensul pe care i-l dăm noi, de critică a unor opere concrete) din studiul literaturii. Frye face o distincţie netă între, pe de o parte, „teoria literară" şi „critica adevărată" — care urmăresc să facă inteligibilă întreaga literatură — şi, pe de altă parte, un gen de critică aparţinînd numai istoriei gustului. Evident, Frye acordă puţină valoare „criticului oficial" — Sainte-Beuve, Hazlitt, Arnold, etc. — care reprezintă publicul cititor şi nu face decît să-i înregistreze prejudecăţile. El persiflează „flecăreala literară care face ca renumele poeţilor să crească vertiginos sau să se prăbuşească la o bursă imaginară. Acel bogat acţionar, Dl. Eliot, după ce a provocat devalorizarea acţiunilor Milton, le cumpără acum din nou; Donne a atins probabil cota maximă şi va începe acum să scadă. Tennyson poate să cunoască o uşoară înviorare, dar acţiunile Shelley continuă să meargă prost" (p. 18). Desigur că Frye are dreptate să ridiculizeze „titirezul gustului", dar n-are dreptate cînd trage concluzia că „deoarece istoria gustului nu are o legătură organică cu critica, ea poate fi uşor separată de aceasta". (p. 18).

[4] Princeton, 1957.

În lucrarea mea *History of Modern Criticism* am arătat că acest lucru nu este posibil.[5] Părerea lui Frye că „studiul literaturii nu poate fi în nici un caz bazat pe judecăţi de valoare", deci că teoria literaturii nu are de-a face direct cu judecăţi de valoare, îmi pare absolut greşită. El însuşi admite că „criticul va constata curînd, şi mereu, că Milton este un poet care-i oferă mai multe satisfacţii şi sugestii decît Blackmore" (p. 25). Deşi înţeleg indignarea pe care i-o provoacă opiniile literare arbitrare sau jocul ierarhizării scriitorilor, nu-mi dau seama cum s-ar putea realiza în practică separarea pe care o preconizează. La teorii, principii şi criterii literare nu se poate ajunge *in vacuo :* criticii din toate timpurile şi-au dezvoltat teoriile (ca şi Frye însuşi) în contact cu opere literare concrete pe care au trebuit să le selecteze, să le interpreteze, să le analizeze şi, în cele din urmă, să le judece. Opiniile, ierarhizările şi judecăţile literare ale unui critic sînt susţinute, confirmate, dezvoltate de teoriile lui, iar teoriile sînt extrase din operele literare, care le susţin, le ilustrează, le fac concrete şi plauzibile. A reduce, aşa cum face Frye în *Anatomy of Criticism,* criticile, judecăţile şi evaluările concrete la o arbitrară, iraţională, şi nesemnificativă „istorie a gustului" îmi pare un gest la fel de inacceptabil ca şi recentele încercări de a pune sub semnul întrebării întreaga teorie literară, înglobînd toate studiile literare în istoria literară.

În anii 1940, în epoca de înflorire a „Noii critici" *, cercetările de istorie literară s-au aflat în defensivă. S-a făcut mult pentru reafirmarea drepturilor criticii şi teoriei literare şi pentru reducerea accentului exagerat ce fusese

[5] După cum reiese din foarte generoasa lui recenzie, Frye ar fi dorit să ajung la o concluzie contrară. Cf. *Virginia Quarterly,* 32/1956, pp. 310—315.

* În original : *New Criticism.* Vezi mai jos studiul „Cercetarea literară americană" (mai ales pp. 315—317) precum şi Indicele tematic şi terminologic.

Scanned with OKEN Scanner

pus mai înainte pe studierea biografiilor şi a cadrului istoric. În universităţi, semnalul schimbării a fost dat de manualul lui Brooks şi Warren *Understanding Poetry* (1938)[6]. Cred că şi cartea mea *Teoria literaturii* (1949) a fost considerată de mulţi cititori drept un atac la adresa metodelor „extrinsece" de studiere a literaturii, drept un îndemn la repudierea „istoriei literare", deşi în realitate cartea conţine un capitol final intitulat „Istoria literară", care se ridică elocvent împotriva neglijării acestei discipline şi face teoria unei noi istorii literare, care să pună un accent sporit pe literatură ca artă. Dar în ultimii ani situaţia s-a inversat, şi critica, teoria literară, întreaga muncă de interpretare şi de evaluare a literaturii ca o ordine simultană a fost pusă sub semnul întrebării şi combătută. Noua critică, şi, de fapt, critica de orice fel, este astăzi în defensivă. Există un tip de discuţie care se poartă la nivel empiric şi ia forma unei ciorovăieli în legătură cu interpretarea anumitor poezii sau pasaje din poezii. Aici problemele teoretice sînt adesea formulate în termeni foarte generali şi vagi. Se creează un oponent imaginar : adeptul Noii critici, care, chipurile, neagă că studiile istorice ar putea arunca vreo lumină asupra operei literare. Atunci devine uşor de arătat că unele poezii n-au fost interpretate corect din cauză că nu s-a cunoscut sensul cutărui cuvînt arhaic, sau pentru că s-a ignorat sau s-a interpretat greşit cutare aluzie istorică sau biografică. Dar eu cred că n-a existat nici un singur reprezentant de valoare al Noii critici care să fi adoptat poziţia ce i se impută. Noua critică a susţinut, şi cred că pe bună dreptate, că o operă literară este un sistem verbal de o anumită coerenţă şi unitate, şi că studiile literare au fost adesea complet incapabile de a dezvălui acest sens total, mult prea adesea pierzîndu-se în informaţii de ordin extern privind biografia, condiţiile sociale, cadrul istoric etc. Dar acea-

[6] Cleanth Brooks, Jr. şi R. P. Warren, *Understanding Poetry ; an Anthology for College Students*, New York, 1938.

stă poziţie a Noii critici n-a însemnat, şi nu poate însemna, o negare a importanţei informaţiilor istorice pentru munca de interpretare poetică. Cuvintele îşi au istoria lor; genurile şi mijloacele literare sînt produsul unei tradiţii; poeziile se referă adesea la realităţi contemporane. Într-o întreagă serie de eseuri (dedicate mai ales poeziei secolului al XVII-lea), Cleanth Brooks — reprezentant al Noii critici care s-a concentrat asupra analizei minuţioase* a poeziei — a arătat foarte precis cît de utile pot fi informaţiile istorice pentru înţelegerea anumitor poezii. În analiza poeziei *Horatian Ode* a lui Marvell[7], Brooks îşi elaborează interpretarea apelînd permanent la situaţia istorică, dar are grijă, şi pe bună dreptate, să facă o distincţie clară între înţelesul exact al poemului şi presupusa atitudine a lui Marvell faţă de Cromwell şi Carol I. El susţine că „criticul are nevoie de ajutorul istoricului, de tot ajutorul pe care-l poate obţine de la acesta", dar subliniază totodată că „poezia trebuie citită ca poezie — că ceea ce „spune" ea este o întrebare la care trebuie să răspundă criticul, şi că datele istorice, oricît de numeroase ar fi, nu pot determina, singure, ce spune poezia" (p. 155). Este o atitudine conciliatoare şi judicioasă care rămîne ferm credincioasă punctului de vedere critic, dar, în acelaşi timp, admite valoarea auxiliară a informaţiei istorice şi, desigur, nu desconsideră munca separată a istoriei literare.

De obicei însă, pe adepţii punctului de vedere istoric nu-i satisface o asemenea concesie. Ei ne spun răspicat că o operă literară poate fi interpretată numai în lumina istoriei şi că ignorarea istoriei deformează interpretarea operei. Astfel, Rosemond Tuve, în trei cărţi pline de erudiţie[8] susţine o necurmată luptă împotriva interpre-

* În original: *close reading* — lectură strînsă, analiză minuţioasă, sistematică.

7 *Literary Criticism* în *English Institute Essays, 1946*, New York, 1947, pp. 127—158.

8 *Elizabethan and Metaphysical Imagery*, Chicago, 1947; *A Reading of George Herbert*, Chicago, 1952; *Images and Themes in Five Poems by Milton*, Cambridge, Mass., 1957.

tărilor moderne ale poeţilor metafizici şi ale lui Milton. Dar problemele dezbătute de ea sînt departe de a reprezenta conflicte clare între cercetarea istorică şi critica modernă. De pildă, în atacul ei împotriva interpretării date de Empson poeziei lui Herbert *Sacrifice*[9] ea are în mod hotărît dreptate, dar nu pentru că ea este un istoric iar Empson un critic, ci pentru că Empson este un interpret arbitrar, încăpăţînat şi fantezist al acestei poezii, care nu vrea sau nu poate să privească textul ca pe un întreg, ci aleargă după tot felul de speculaţii şi de asociaţii. „Găsim ilustrate aici toate teoriile freudiene, ce nostim !" exclamă Empson, dezarmant. După părerea lui, în versul în care Cristos se tînguie : „Omul a furat fructul, iar eu trebuie să mă urc în pom" poetul vrea să spună că Cristos „face hoţia, că departe de a fi neprihănit, el este în acelaşi timp un Prometeu şi un infractor", că „Cristos urcă, precum Jack pe vrejul de fasole, luînd oamenii cu el din nou în Paradis". Cristos este, „evident, mai mic decît Omul sau, în orice caz, decît Eva, care a putut culege fructul fără să se urce în pom... fiul care fură din livada tatălui său este un simbol al incestului" etc. (p. 294). R. Tuve are dreptate să insiste că „eu trebuie să mă urc în pom", înseamnă doar „trebuie să mă urc pe cruce", şi că „trebuie" nu implică ideea că Cristos ar fi mic sau ar fi un copil, ci se referă la porunca Domnului. R. Tuve face apel, în mod plauzibil, la conceptul de *figura*, de tipologie : Adam a fost considerat tipul lui Cristos. Cristos a fost cel de al doilea Adam, crucea, al doilea pom. În *A Reading of George Herbert*, R. Tuve acumulează o mare cantitate de erudiţie pentru a arăta că există versete liturgice, poezii scrise în engleza medie şi în latină, tratate religioase etc. care anticipează situaţia generală din poezia lui Herbert şi că, mai mult, numeroase detalii din tînguirea lui Cristos pot fi găsite, cu mult înainte

9 Cf. William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, Londra, 1930, pp. 286 şi urm.

de Herbert, atît în texte pe care Herbert nu le-a văzut probabil niciodată, cît şi în texte pe care poate că le-a cunoscut, sau le-a cunoscut în mod sigur, în calitatea lui de preot anglican. Toate acestea sînt utile şi chiar impresionante pentru un studiu al izvoarelor şi convenţiilor, dar nu dovedesc nicidecum ceea ce Rosemond Tuve speră să dovedească : şi anume, că poezia lui Herbert este oarecum lipsită de originalitate, că Empson greşeşte cînd vorbeşte despre „metoda lui Herbert" şi despre „unicitatea" ei. În abila lui ripostă [10], Empson susţine, pe bună dreptate, că studiile privind cadrul istoric, oricît de numeroase ar fi ele, nu pot soluţiona problema valorii poetice. De fapt, aici nu este vorba de un conflict între istoria şi critica literară, ci doar de dezbaterea unor probleme empirice privind corectitudinea sau incorectitudinea anumitor interpretări. Nu încape îndoială că Empson s-a expus din plin acuzaţiei de interpretare greşită, dar trebuie să spunem, în apărarea lui, că nimeni, absolut nimeni, nu comentase încă acea poezie în detaliu, şi că deşi arbitrară, metoda atomistă, asociativă a lui Empson este, cel puţin, o încercare ingenioasă de a ataca problema sensului. „Analiza minuţioasă" a dus la pedanterii şi la aberaţii, aşa cum s-a întîmplat cu toate celelalte metode de cercetare literară ; dar e o metodă de care trebuie să ţinem seama, deoarece orice ramură a cunoaşterii poate progresa, şi a progresat, numai printr-o cercetare atentă, minuţioasă a obiectelor ei, prin punerea lucrurilor sub microscop, chiar dacă marea masă a cititorilor sau chiar cercetătorii şi profesorii s-ar putea adesea declara plictisiţi de acest procedeu.

Dar aceste controverse — ca şi cea dintre criticii din Chicago şi adepţii Noii critici, sau dintre criticii din Chicago şi mitografi — privesc mai degrabă anumite probleme ale interpretării decît mai larga noastră dezbatere asupra relaţiei dintre teoria, critica şi istoria lite-

[10] *Kenyon Review*, 12/1950, pp. 735—738.

rară. Probleme mult mai mari şi mai dificile sînt ridicate de cei care au îmbrăţişat cu adevărat crezul „istorismului". Istorismul, după o lungă carieră în Germania şi Italia, după ce a fost definit din punct de vedere teoretic de Dilthey, Windelband, Rickert, Max Weber, Troeltsch, Meinecke şi Croce, a ajuns în sfîrşit în Statele Unite, fiind adoptat de cercetătorii literari aproape ca o nouă religie. Dau un caracteristic exemplu recent : Roy Harvey Pearce, într-un articol intitulat *Historicism Once More* [11] — care, lucru destul de ciudat, a fost elogiat şi susţinut de J. C. Ransom — predică un nou istorism şi încheie citînd un poem de Robert Penn Warren, care se termină cu versul : „Lumea e reală. Iat-o." (*Promises* [2])

Warren, despre care nu s-ar putea spune că este un duşman al Noii critici, este invocat ca un martor esenţial în favoarea „istorismului", deşi frumosul lui poem nu are absolut nimic de-a face cu istorismul, ceea ce transmite el, puternic şi emoţionant, fiind doar sentimentul realităţii trecutului, un sentiment care ar putea fi numit mai degrabă „existenţial". El exprimă acel tip de înţelegere plină de căldură a trecutului ilustrat elocvent de Carlyle în multe din lucrările scrise de el după ce şi-a repudiat aderarea mai veche la istorismul german. Să cităm exemplele lui Carlyle : Samuel Johnson i-a spus într-adevăr unei prostituate care făcea trotuarul : „Nu, nu, fata mea, nu merge" ; în 1651 Carol I a înnoptat într-adevăr la un ţăran într-un pod cu fîn ; regele Ioan Fără-de-Ţară „a fost cu adevărat" la St. Edmundsbury şi a lăsat acolo cel puţin „*tredecim sterlingii* şi a trăit şi s-a purtat într-un fel sau altul, şi o întreagă lume trăia şi se uita la el".[12] Dar această atitudine caldă, potrivită pentru un poet sau pentru Carlyle, este numai începutul istorismului ca metodă sau ca filozofie. Istorismul lui Pearce este un amestec confuz de existenţialism şi de

11 *Ibid.*, 20/1958, pp. 554—591.

12 Carlyle, *Works*, Centenary ed., Londra, 1898—1899, *Essays*, vol. 3, pp. 54—56; *Past and Present*, p. 46.

istorism, un şir de aserţiuni bombastice despre umanitate, despre posibilităţile literaturii şi aşa mai departe, avînd ca refren polemic constant afirmaţia că „critica este o formă de studiu istoric" (p. 568). Nu merită să încercăm să analizăm inextricabilul şi uimitorul talmeş-balmeş pe care-l face Pearce din existenţă, eshatologie, istorie, „terenul creator al tuturor valorilor", întregul amestec bizar în care intră Rudolph Bultmann, Américo Castro, Kenneth Burke şi Walter J. Ong, S. J., citaţi pe una şi aceeaşi pagină. Este mai bine să ne adresăm unui susţinător inteligent şi rafinat al crezului istorist — fostul meu coleg şi prieten, Erich Auerbach.

Într-o recenzie a cărţii mele *History of Modern Criticism* [13] din care unele formulări au trecut, fără referiri explicite la opera mea, în introducerea la opera lui postumă *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter* [14] precum şi în articolul său scris în engleză *Vico's Contribution to Literary Criticism* [15], Auerbach exprimă cît se poate de clar crezul istorist :

Modul nostru istorist de a simţi şi de a judeca este atît de adînc înrădăcinat în noi, încît am încetat de a fi conştienţi de el. Noi gustăm arta, poezia şi muzica multor popoare şi perioade diferite cu o egală capacitate de a le înţelege... Varietatea perioadelor şi civilizaţiilor nu ne mai sperie... Este adevărat că înţelegerea perspectivistă suferă imediat ce intervin interese politice ; dar în rest, şi în special în probleme de estetică, capacitatea noastră istoristă de adaptare la cele mai variate forme de frumuseţe este aproape nelimitată... Dar tendinţa de a uita sau de a ignora perspectivismul istoric este răspîndită. Mai ales la criticii literari, ea apare legată de antipatia dominantă faţă de filologia de tip secolul al XIX-lea, aceasta fiind considerată drept o întruchipare şi un rezultat al istorismului.

13 *Romanische Forschungen*, 62/1956, pp. 387—397.
14 Berna, 1958.
15 *Studia philologica et letteraria in honorem L. Spitzer*, culegere îngrijită de A. G. Hatcher şi K. L. Selig, Berna, 1958, pp. 31—37.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel, mulţi cred că istorismul duce la pedanterie arhivistică, la supraevaluarea detaliului biografic, la completă indiferenţă faţă de valorile operei de artă ; prin urmare, la o completă lipsă de categorii cu care să judecăm şi, în fine, la un eclectism arbitrar. Dar este greşit să se creadă că relativismul sau perspectivismul istoric ne face incapabili de a evalua şi judeca opera de artă, că el duce la un eclectism arbitrar şi că, pentru a judeca o operă de artă, avem nevoie de categorii fixe şi absolute. Istorismul nu înseamnă eclectism... Fiecare istoric (folosind terminologia lui Vico, îl putem numi şi „filolog") trebuie să-şi ia sarcina de a demonstra acest lucru, deoarece relativismul istoric comportă două aspecte : el ţine atît de istoricul care interpretează, cît şi de fenomenul care trebuie interpretat. Avem aici de-a face cu un relativism extrem ; dar nu trebuie să ne temem de el. ...Istoricul nu devine incapabil de a judeca ; el învaţă ce înseamnă a judeca. Într-adevăr, el va înceta curînd să judece după categorii abstracte şi neistorice ; el va înceta chiar şi să caute asemenea categorii de evaluare. Calitatea umană generală, comună celor mai perfecte opere ale diferitelor perioade, singura capabilă să ofere asemenea categorii, poate fi înţeleasă numai în formele ei speciale, sau ca un proces dialectic istoric ; esenţa ei abstractă nu poate fi exprimată în termeni semnificativi exacţi. Istoricul va învăţa să extragă din însuşi materialul studiat categoriile sau conceptele de care are nevoie pentru a caracteriza şi a diferenţia diferitele fenomene. Aceste concepte nu sînt absolute ; ele sînt elastice şi provizorii, schimbîndu-se o dată cu schimbarea istoriei. Dar ele vor fi suficiente pentru a ne permite să descoperim ce au însemnat la vremea lor diferitele fenomene, şi care le e semnificaţia, în cadrul celor trei mii de ani de viaţă literară conştientă pe care o cunoaştem ; de asemeni, şi în sfîrşit, care e semnificaţia lor pentru noi, aici şi acum. Toate acestea presupun un considerabil efort de evaluare ; el poate duce de asemenea la înţelegerea a ceea ce este comun tuturor acestor fenomene, dar ar fi greu să exprimăm acest lucru altfel decît ca un proces dialectic istoric. ...

Iată o expunere excelentă, formulată în termeni moderaţi, concretă în propunerile pe care le face, susţinută

de autoritatea unui savant care a cunoscut tradiţia germană pertinentă şi a beneficiat şi de experienţa de a lucra în cadrul ei. Expunerea conţine, fără îndoială, o parte de adevăr pe care toţi trebuie s-o recunoaştem, dar stîrneşte totuşi, în ultimă instanţă, îndoieli insuperabile, o finală nemulţumire privind „relativismul extrem" acceptat aici cu atîta resemnare şi chiar cu complacenţă. Voi încerca să extrag unele din problemele ridicate şi să dau cîteva replici acestui influent punct de vedere. Să încep cu nivelul cel mai abstract : afirmaţia că punctul de vedere al istoricului este inevitabil condiţionat, recunoaşterea faptului că sîntem limitaţi în spaţiu şi timp, relativism elaborat şi subliniat de „sociologia cunoaşterii", mai ales de Karl Mannheim în *Ideologie und Utopie*[16]. Acest tip de relativism a fost şi rămîne extrem de valoros ca metodă de investigaţie a ideilor şi înclinaţiilor ascunse ale cercetătorului însuşi. Dar, desigur, el poate sluji doar ca avertisment general, ca un fel de *memento mori*. După cum observă Isaiah Berlin într-un context similar :

> Asemenea acuzaţii [de subiectivism sau de relativitate] se aseamănă cu afirmaţiile celor care sugerează uneori că viaţa ar fi un vis. Replica noastră este că nu se poate ca „totul" să fie vis deoarece atunci, neavînd ce să opunem viselor, însăşi noţiunea de „vis" îşi pierde orice referire specifică. ... Dacă totul este subiectiv sau relativ, nimic nu poate fi considerat mai subiectiv sau mai relativ decît altceva. Dacă cuvinte ca „subiectiv", „relativ", „părtinitor" nu sînt termeni de comparaţie şi de contrast — adică nu implică posibilitatea folosirii antonimelor lor, „obiectiv" (sau, măcar, „mai puţin subiectiv") sau „imparţial" (sau, măcar, „mai puţin părtinitor") — atunci ce sens mai au ele pentru noi ?[17]

[16] Bonn, 1929.
[17] *Historical Inevitability*, Oxford, 1954, p. 61.

Simpla recunoaştere a ceea ce — folosind un barbarism format prin analogie cu „condiţia egocentrică" — A. O. Lovejoy numea „condiţie presenticentrică" [18], nu ne duce nicăieri : ea nu face decît să ridice problema de a şti totul ; ea duce doar la scepticism universal şi la paralizie teoretică. În realitate, situaţia cunoaşterii, şi chiar a cunoaşterii istorice, nu este chiar atît de disperată. Există adevăruri universale în logică şi în matematică, de exemplu că doi plus doi fac patru, există precepte etice universal valabile, de exemplu cel care condamnă masacrarea oamenilor inocenţi, şi există multe afirmaţii adevărate, neutre, privind istoria şi problemele omului. Există o deosebire între psihologia cercetătorului, preferinţele, ideologia şi perspectiva lui, şi structura logică a afirmaţiilor lui. Geneza unei teorii nu invalidează neapărat adevărul ei. Oamenii îşi pot corecta atitudinile părtinitoare, îşi pot critica presupunerile, se pot ridica deasupra limitelor lor în timp şi spaţiu, pot tinde spre obiectivitate, pot ajunge la cunoaştere şi adevăr. Poate că lumea este întunecată şi misterioasă, dar, de bună seamă, nu este complet ininteligibilă.

De fapt, problemele studiului literar nu trebuie abordate plecînd de la această dezbatere foarte generală privind relativitatea oricărei cunoaşteri, sau dificultăţile speciale ale oricărei cunoaşteri istorice. Studiul literar se deosebeşte de studiul istoric prin aceea că are de a face nu cu documente, ci cu monumente. Istoricul trebuie să reconstituie un eveniment din trecutul îndepărtat pe baza relatărilor martorilor oculari ; spre deosebire de el, cercetătorul literar are acces direct la obiectul său de studiu : opera literară. Ea poate fi cercetată indiferent dacă a fost scrisă ieri sau acum trei mii de ani, în timp ce bătălia de la Maraton, şi chiar şi bătălia de la Bulge, s-au consumat irevocabil. Cercetătorul literaturii trebuie să se bazeze pe documente numai periferic, cum ar fi în probleme legate de biografie sau, să

[18] A. O. Lovejoy, „Present Standpoints and Past History", *Journal of Philosophy*, 36/1939, pp. 477—489.

zicem, de reconstituirea arhitecturii teatrelor în epoca elizabetană. El își poate examina direct obiectul de studiu, opera însăși ; el trebuie s-o înțeleagă, s-o interpreteze și s-o evalueze ; pe scurt, el trebuie să fie critic pentru a fi istoric. Desigur, și istoricul care studiază politica, economia sau viața socială își selectează faptele după interes sau importanță ; dar cercetătorul literaturii este pus în fața unei probleme speciale a valorii : obiectul lui de studiu, opera literară, nu este numai impregnată de valoare, ci este ea însăși o structură de valori. S-au făcut multe încercări de a se elimina consecințele inevitabile ale acestei realități, de a se evita necesitatea selecției și evaluării, dar toate au eșuat și trebuie, cred eu, să eșueze dacă nu vrem să reducem studiul literar la o simplă înșiruire de titluri de cărți, la simpla întocmire a unor anale sau cronici. Nimic nu poate elimina necesitatea judecății critice, nevoia de a avea norme estetice, tot așa cum nimic nu poate elimina necesitatea normelor etice sau logice.

Se folosește des o portiță de scăpare care nu duce însă nicăieri : aserțiunea că nu avem nevoie să judecăm, că trebuie pur și simplu să adoptăm criteriile trecutului, reconstituind și aplicînd valorile perioadei pe care o studiem. Voi replica, în primul rînd, că aceste norme nu pot fi reconstituite cu precizie, că ne izbim de dificultăți insurmontabile dacă vrem să aflăm cu precizie care a fost interpretarea dată de Shakespeare pieselor sale și cum le-a conceput sau ce au însemnat ele pentru publicul elizabetan. Există diferite școli de cercetare care încearcă să ajungă la acest sens din trecut pe diferite căi : E. E. Stoll crede în reconstituirea convențiilor scenice ; R. Tuve apelează la educația retorică sau la tradițiile liturgice și iconografice ; alții jură pe autoritatea lui *New English Dictionary* ; alții, precum J. Dover Wilson, cred că „ușa atelierului lui Shakespeare este larg deschisă“ atunci cînd, pe baza dovezilor bibliografice, descoperă inconsecvențe în punctuație sau în aranjarea versurilor. De fapt, atunci cînd reconstituim

judecata critică a celor din trecut apelăm la un singur criteriu : cel al succesului contemporan. Dar dacă examinăm orice istorie literară în lumina adevăratelor opinii ale trecutului, vom vedea că nu admitem şi nu putem admite normele trecutului. Cînd cunoaştem cu adevărat părerile englezilor despre literatura lor contemporană, de exemplu despre cea de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, putem avea unele surprize : David Hume, de pildă, considera că epopeea lui Wilkie *The Epigoniad* este la înălţimea operei lui Homer ; Nathan Drake spunea despre *Calvary* de Cumberland că e superioară *Paradisului pierdut* al lui Milton. Evident, acceptarea evaluării contemporanilor ne obligă să discernem între o mulţime de opinii : cine pe cine a evaluat şi de ce şi cînd ? Profesorul Geoffrey Barraclough, într-o critică similară la adresa unor istorici care susţin că trebuie să studiem „lucrurile care au fost importante *atunci*, nu lucrurile care sînt importante *acum*", îi sfătuieşte să cerceteze, de exemplu, cronicile din secolul al XIII-lea : „o monotonă înşiruire de miracole, furtuni, comete, ciume, calamităţi şi alte lucruri uimitoare" [19]. Este clar că normele contemporanilor nu trebuie să fie obligatorii pentru noi, chiar dacă am putea să le reconstituim şi să găsim, în diversitatea lor, un numitor comun. Noi nu ne putem dezbrăca, pur şi simplu, de individualităţile noastre, nu putem face abstracţie de lecţiile pe care le-am învăţat din istorie. A ni se cere să-l interpretăm pe *Hamlet* numai prin prisma foarte ipoteticelor concepţii ale lui Shakespeare sau ale publicului său, înseamnă a ni se cere să uităm trei sute de ani de istorie. Aceasta ne-ar interzice să folosim interpretările unui Goethe sau ale unui Coleridge, ar sărăci o operă care şi-a atras şi a acumulat o serie de sensuri în decursul istoriei. Dar, pe de altă parte, nici această istorie, oricît de instructivă ar fi ea, nu poate fi obligatorie pentru noi : autoritatea ei este expusă aceloraşi obiecţii ca şi

19 *History in a Changing World*, Norman, Oklahoma, 1956, p. 22.

autoritatea contemporanilor autorului. Nu există, pur și simplu, nici un mijloc de a evita emiterea unor judecăți de către noi, de către mine însumi. Chiar și „verdictul veacurilor" nu este altceva decît judecata acumulată a altor cititori, critici, cercetători și chiar și profesori. Singurul lucru cinstit și corect care ne rămîne de făcut este să facem această judecată cît mai obiectivă posibil, să facem ceea ce face fiecare om de știință, fiecare savant : să izolăm obiectul de studiu — în cazul nostru, opera literară — să-l contemplăm cu atenție, să-l analizăm, să-l interpretăm și în fine să-l evaluăm după criterii extrase din, verificate de, și bazate pe cît mai multe cunoștințe, o observație cît mai atentă, o sensibilitate cît mai fină și o judecată cît mai onestă cu putință.

Vechiul absolutism nu mai poate fi susținut : teoria existenței unei norme eterne, bine definite, a trebuit abandonată sub presiunea experienței noastre privind marea varietate a artei ; dar, pe de altă parte, relativismul complet este la fel de nerecomandabil : el duce la un scepticism paralizant, la o anarhie a valorilor, la acceptarea vechii maxime eronate : *de gustibus non est disputandum*. Tipul de relativism de epocă, recomandat ca o soluție de către Auerbach, nu ne oferă o ieșire : el ar sparge conceptul de artă și de poezie în nenumărate fragmente. Relativismul ca negare a oricărei obiectivități poate fi infirmat prin multe argumente : prin cele luate din etică și din știință, prin recunoașterea faptului că există imperative estetice și etice precum și adevăruri științifice. Întreaga noastră societate se bazează pe ideea că noi știm ce este drept, iar știința noastră, pe ideea că știm ce este adevărat. Modul în care predăm literatura este de fapt bazat, la rîndul său, pe imperative estetice, chiar dacă ne simțim mai puțin categoric obligați a ține seama de ele și ezităm mult mai mult să le exprimăm clar. Dezastrul disciplinelor „umaniste" care se ocupă de artă și de literatură se datorește faptului că nu au curajul de a afirma că și ele țintesc spre stabilirea unor legi, spre atingerea adevărului. De fapt, noi afir-

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ „GH. ASACHI" IAȘI

Scanned with OKEN Scanner

măm acest lucru cînd predăm *Hamlet* sau *Paradisul pierdut*, şi nu operele scrise de Grace Metalious sau — pentru a menţiona contemporani de-ai lui Shakespeare şi Milton — operele lui Henry Glapthorne sau Richard Blackmore. Dar o facem cu timiditate, cu stîngăcie şi ezitant. În ciuda unor frecvente aserţiuni contrare, există un acord foarte larg în ceea ce-i priveşte pe marii clasici : ei formează principalul canon al literaturii. Există o prăpastie de netrecut între arta într-adevăr mare, şi arta foarte proastă : între, să zicem, *Lycidas* şi o poezie de pe prima pagină a ziarului *New York Times*, între *Stăpîn şi slugă* de Tolstoi şi o povestire din *True Confessions*. Relativiştii se feresc întotdeauna să trateze problema poeziei absolut proaste. Lor le place să se mişte în regiunea artei cvasiperfecte, unde disputele dintre critici sînt cele mai frecvente, deoarece operele sînt apreciate pentru motive foarte diferite. Cu cît opera de artă este mai complexă, cu atît mai diversă este şi structura valorilor pe care le întruchipează şi, în consecinţă, cu atît mai dificilă este interpretarea ei, cu atît mai mare pericolul de a ignora un aspect sau altul. Dar aceasta nu înseamnă că toate interpretările sînt la fel de corecte, că nu există nici o posibilitate de a stabili o deosebire între ele. Există interpretări absolut fanteziste, interpretări parţiale, deformante. Putem discuta interpretările date lui Hamlet de către Bradley, Dover Wilson sau chiar de către Ernest Jones ; dar ştim că Hamlet n-a fost o femeie deghizată. Conceptul justeţei interpretării ne duce în mod clar la conceptul corectitudinii evaluării. Evaluarea se naşte din înţelegere ; evaluarea corectă, dintr-o înţelegere corectă. Însuşi conceptul de justeţe a interpretării presupune existenţa unei ierarhii de puncte de vedere. Aşa cum există interpretare corectă, cel puţin ca un ideal, tot aşa există evaluare corectă, evaluare bună. Argumentul relativist al lui Auerbach — observaţia lui că astăzi noi gustăm arta tuturor epocilor şi popoarelor : picturile rupestre neolitice, peisajele chinezeşti, măştile negrilor, cîntul gregorian etc. — poate

și trebuie să fie folosit împotriva relativiștilor. El arată că în toate operele de artă există o trăsătură comună pe care noi astăzi o recunoaștem mai clar decît în epocile anterioare. Există o trăsătură umană comună care face ca orice operă de artă, chiar îndepărtată în timp și spațiu, și chiar dacă la origine a îndeplinit funcții cu totul străine de contemplarea estetică, să ne fie accesibilă și să ne facă plăcere. Ne-am ridicat deasupra limitelor gustului apusean tradițional — deasupra caracterului lui limitat și relativ — pătrunzînd dacă nu în domeniul artei absolute, în orice caz în acela al artei universale. Există un astfel de domeniu, și diferitele manifestări istorice au adesea un caracter mult mai puțin limitat, din punct de vedere istoric, decît presupun istoricii în concepția cărora arta trebuie să servească unui scop social temporar și să arunce lumină asupra istoriei societății. Unele poezii de dragoste chineze sau elene tratînd teme elementare, simple, ar fi foarte greu de fixat în spațiu sau în timp dacă n-ar fi limba în care sînt scrise. Chiar și Auerbach, în ciuda relativismului său radical, trebuie să admită că există „o oarecare înțelegere a ceea ce este comun tuturor acestor fenomene" și recunoaște că noi nu adoptăm relativismul atunci cînd sînt în joc interesele noastre politice (adică etice, vitale). Logica, etica și, cred eu, estetica pledează elocvent împotriva unui istorism complet care, trebuie s-o subliniem, la oameni ca Auerbach, se mai sprijină încă pe un ideal umanist moștenit și este susținut metodologic de un cadru conceptual, inconștient respectat, de categorii aparținînd gramaticii, stilisticii și istoriei spiritului *(Geistesgeschichte)*. În versiunile lui radicale, cum ar fi, de pildă, *A Primer for Critics* de George Boas, [20] *New Bearings in Esthetics and Art Criticism* de Bernard Heyl, [21] sau *Elements of Critical Theory* de Wayne Shumaker, [22]

[20] Baltimore, 1937 ; lucrare intitulată ulterior *Wingless Pegasus : A Handbook for Critics*, Baltimore, 1950.

[21] New Haven, 1943.

[22] Berkeley, 1952.

istorismul duce la dezumanizarea artelor, la paralizia criticii, la abandonarea preocupării noastre primare, care este găsirea adevărului. Singura soluţie este adoptarea unui absolutism definit şi şlefuit cu grijă, recunoaşterea faptului că „absolutul există în relativ, deşi nu definitiv şi nu în întregime în acesta". Aceasta a fost formula lui Ernst Troeltsch, care s-a luptat cu problema istorismului mai mult decît oricare alt istoric, ajungînd la concluzia că „istorismul" trebuie înlăturat. [23]

Este necesar să ne întoarcem la sarcina de a elabora o teorie literară, un sistem de principii, o teorie a valorilor care, în mod necesar, va face apel la critica unor opere literare concrete, cerînd permanent ajutorul istoriei literare. Dar cele trei discipline sînt şi vor rămîne distincte : istoria literară nu poate absorbi sau înlocui teoria literară, iar teoria literară nu trebuie nici măcar să viseze să absoarbă istoria literară. André Malraux, pornind de la cunoaşterea universală a artelor plastice, a vorbit elocvent despre muzeul imaginar, muzeul fără pereţi. Fără îndoială că în literatură avem o sarcină identică cu cea a criticului de artă — sau, în orice caz, o sarcină analogă : căci dacă ne putem aduna mai direct şi mai uşor muzeul într-o bibliotecă, ne izbim totuşi de pereţii şi de barierele limbilor şi ale formelor lor istorice. O mare parte a muncii noastre tinde să înlăture aceste bariere, să dărîme aceşti pereţi prin traduceri, studii filologice, ediţii comentate, literatură comparată, sau pur şi simplu prin simpatie imaginativă. În ultima instanţă, literatura, ca şi artele plastice, ca şi vocile tăcerii ale lui Malraux, este un cor ce răsună de-a lungul veacurilor, dînd glas sfidării aruncate de om timpului şi destinului, afirmînd victoria omului asupra vremelniciei, relativităţii şi istoriei.

23 Cf. *Historiography* în Hastings, *Encyclopaedia of Religion and Ethics*, vol. 6, Edinburgh, 1913, p. 722.

TERMENUL ŞI CONCEPTUL DE CRITICĂ LITERARĂ

CUVÎNTUL „critică“ este folosit atît de mult şi în atîtea contexte — de la cele mai simple pînă la cele mai abstracte : critică a unui termen sau a unei acţiuni, critică politică, socială, istorică, muzicală, critică de artă, filozofică, biblică, critică superioară şi mai-ştiu-eu-ce critică — încît, dacă vrem să stabilim distincţii utile pentru domeniul care ne interesează, trebuie să ne limităm exclusiv la critica literară. Chiar şi aici se ivesc o serie de probleme dificile, care pot fi clarificate numai dacă aruncăm o privire asupra istoriei termenului. Este destul de ciudat, dar se pare că, dacă exceptăm articolul lui Gudeman despre *kritikós* în antichitate [1], nu există, practic, nici un fel de literatură asupra istoriei termenului de „critică“ sau chiar a celui de „critic“. Cărţile de istorie a criticii şi a esteticii, precum şi dicţionarele de tipul lui *New English Dictionary*, ne spun cîte ceva, deşi adesea surprinzător de puţin. Istoriile criticii discută estetica, poetica şi teoria literară, dar nu discută teoria criticii, sau o fac doar incidental. Nu cunosc nici un studiu care să fi tratat sau măcar să fi semnalat cele trei probleme pe care vreau să le ridic aici : 1) cum şi de ce termenul de „critică“ şi-a lărgit înţelesul, ajungînd să îmbrăţişeze toate studiile de literatură, şi a înlocuit astfel termenii de „poetică“ sau „retorică“ ; 2) de ce în engleză cuvîntul are o formă mai lungă, *criticism*, spre deosebire de forma italiană *critica* şi de forma franceză *la critique ;* şi 3) de ce în germană termenul *Kritik* şi-a restrîns din nou înţelesul, a ajuns să se refere doar la cronica literară curentă şi, în cele din urmă, a cedat

[1] În Pauly-Wissowa-Kroll, *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, vol. 11, Stuttgart, 1921, pp. 1912—1915. O prezentare uşor diferită se află în lucrarea lui J. E. Sandys, *History of Classical Scholarship*, vol. 1, ed. a III-a, Cambridge, 1926, pp. 10—11.

Scanned with OKEN Scanner

în faţa unor termeni noi, precum cel de *Literaturwissenschaft* ? Deşi am consultat multe dicţionare, nu pot pretinde că voi prezenta istoria exactă a termenilor respectivi, stabilind priorităţi cronologice precise şi dînd, cu exactitate, datele la care au fost folosiţi pentru prima oară. De fapt, ceea ce mă interesează în primul rînd nu este lexicografia. Aş dori, mai degrabă, să tratez istoria acestui termen ca un capitol de semantică istorică — cum îşi intitula Leo Spitzer studiile privind cuvinte ca *Stimmung* şi *milieu* [2]. Istoria cuvîntului va fi tratată ca punct de referinţă pentru o istorie a ideilor. Termenul va fi privit în sfera lui conceptuală, în raport cu termenii cu care a concurat sau cu care a fost pus în contrast.

În greacă, *krités* înseamnă „judecător", *krineín*, „a judeca". Termenul de *kritikós* în sensul de „judecător al literaturii" apare încă la sfîrşitul secolului al IV-lea î.e.n. Philetas din insula Cos, stabilit în Alexandria în 305 î.e.n. ca profesor al viitorului rege Ptolomeu II, este numit „poet şi totodată critic" [3]. Şcoala de „critică" din Pergam, condusă de Crates, sublinia faptul că se deosebeşte de şcoala de „gramatici" din Alexandria, condusă de Aristarh. Se spune că Galen, care a trăit în secolul al II-lea e.n., scrisese un tratat, acum pierdut, în care era dezbătută problema dacă un *kritikós* poate fi, în acelaşi timp, şi un *grammatikós*. Dar se pare că ceva mai tîrziu această distincţie dispare, căci folosirea termenului de *kritikós* intră în declin. În latina clasică termenul de *criticus* pare să fi fost destul de rar, deşi poate fi găsit la Cicero, iar Hieron îl foloseşte, referin-

[2] *Classical and Christian Ideas of World Harmony (Prolegomena to an Interpretation of the Word* Stimmung), în *Traditio*, 2 (1944), 409—464 şi 3 (1945), pp. 307—364; *„Milieu and Ambiance"*, în *Essays in Historical Semantics*, New York, 1948, pp. 179—316.

[3] Ποιητὴς ἅμα καὶ κριτικὸς citat de Rudolf Pfeiffer în *Philologia Perennis*, München, 1961, p. 5.

du-se la Longin, în ale sale *Epistolae.*[4] *Criticus* era un titlu superior celui de *grammaticus* dar, evident, un *criticus* se ocupa şi el de interpretarea textelor şi cuvintelor. Retori precum Quintilian şi, desigur, filozofi ca Aristotel, cultivau adesea ceea ce astăzi s-ar numi critica literară.

În evul mediu, cuvîntul a fost folosit, se pare, numai ca termen medical, cu sensul de „criză" sau boală „critică". În timpul Renaşterii, termenul reapare însă cu vechiul său sens. Poliziano îl utilizează în 1492, într-o introducere, *In priora Aristoteles analytica,* unde exaltă figura gramaticului sau a criticului, opunînd-o figurii filozofului. El afirmă cu mîndrie că „la cei vechi, această tagmă (a gramaticilor) avea atîta autoritate, încît cenzorii şi judecătorii tuturor scriitorilor erau exclusiv gramatici care, de aceea, erau numiţi şi critici"[5]. Gramatic, critic, filolog sînt — pentru cei angajaţi în marea muncă de reînviere a antichităţii — termeni aproape sinonimi. Erasm considera că „arta criticii" *(ars critica)* trebuie aplicată *Bibliei,* ca instrument în slujba unui ideal de toleranţă. Umaniştii de mai tîrziu folosesc însă termenii de „critic" şi „critică" doar în legătură cu editarea şi corectarea textelor vechi. Kaspar Schoppe (1576—1649) consideră că „singurul scop şi singura sarcină a criticilor" este „să se străduiască să dea o formă mai bună operelor scrise în greacă sau latină"[6], iar pen-

[4] În *Epistola ad Pisones* cuvîntul „critic" nu este folosit, deşi Horaţiu vorbeşte (445 şi urm.) despre *vir bonus et prudens* care *versus reprehendet inertes: Culpabit duros... mutanda notabit: Fiet Aristarchus.* Atît Batteux, în traducerea sa (*Les Quatres Poëtiques, 1,* Paris, 1771, 65), cît şi E. H. Blakney (*Horace on the Art of Poetry,* 1928, reprodus în Allan H. Gilbert, *Literary Criticism,* New York, 1940, p. 142) traduc *un critique éclairé et vrai* sau *a kind and sensible critic.*

[5] *Angeli Politiani prelectio in Priora Aristotelis Analytica. Titulus Lamia,* Florenţa, Antonio Miseomini, 1492 : *At apud antiquos olim tantum auctoritatis hic ordo habuit/ut Censores essent/et Iudices/Scriptorum omnium soli Grammatici: Quos ob it etiam Criticos uocabant* (p. 27).

[6] *De criticis et philologis veteribus et recentioribus* (1597): *Criticorum munus et officium unicum est operam dare ut, eorum opera, melius sit omnibus utriusque linguae, Graecae dico et Latinae, scriptoribus.* Vezi An-

tru Josephus Justus Scaliger (1540—1605) critica este doar o subdiviziune a gramaticii, avînd sarcina limitată de a descoperi versuri false introduse în operele poeţilor, de a corecta interpretările greşite etc. Jan Wower din Leida, în lucrarea sa *Tractatio de Polymathia* (1602), împarte *critica* în două părţi : *iudicium,* care stabileşte autenticitatea scrierilor unui autor, şi *emendatio,* care corectează interpretările greşite. [7]

În mod surprinzător, bătrînul Julius Caesar Scaliger (1484—1558) pare să fi fost, în epoca respectivă, sursa principală a unei noi concepţii despre critică. În *Poetica* sa postumă (1561), întreaga parte a şasea, intitulată : *Criticus,* este dedicată trecerii în revistă şi comparării poeţilor greci şi romani, accentul punîndu-se pe cîntărirea, ierarhizarea şi chiar criticarea lor — ca în vestitul pasaj în care Homer este disprețuit în favoarea lui Virgiliu.

Pătrunderea termenului neolatin în celelalte limbi europene a avut loc mult mai lent şi mai tîrziu decît se presupune de obicei. Desigur că lărgirea termenului, care a ajuns să includă atît întregul sistem al teoriei literare cît şi ceea ce astăzi am numi critică practică şi cronică literară curentă, s-a produs abia în secolul al XVII-lea. Titlurile unor cărţi moderne tratînd, de exemplu, despre *Critica literară în timpul Renaşterii* sînt de fapt derutante, deoarece secolul al XVI-lea discuta aceste probleme sub numele de poetică ori retorică.

Deşi nu este exclus ca termenul de „critică" să fi apărut, sporadic, în diverse cărţi de retorică şi poetică, prima lucrare de poetică în care termenul este folosit într-un mod vrednic de reţinut pare să fi fost cartea italianului Udeno Nisiely (pseudonim al lui Benedetto Fioretti) *Proginnasmi Poetici,* publicată la Florenţa în 1595. [8] Dar schimbările decisive au avut loc în Franţa,

tonio Bernardini şi Gaetano Righi, *Il Concetto di Filologia e di cultura classica nel pensiero moderno,* Bari, 1947, p. 51.

[7] *Ibid.,* p. 100.

[8] Vezi pp. 16, 17, 36, 44, 154.

la început, se pare, sub influența lui Scaliger și a discipolilor săi olandezi Heinsius și Vossius. În 1623 Chapelain îl numește pe Scaliger *le grand critique*[9], iar în 1634 Guez de Balzac spune despre Heinsius că este „poet, orator, filozof și critic"[10]. În introducerea *(Discours)* la *Art Poëtique* (1639), La Mesnardière atestă răspîndirea termenului de „critică" și a scrierilor critice: „bibliotecile, ne spune el, sînt pline de cărțile unor oameni de litere... care s-au ocupat de arta poetică, fie pentru a-l explica pe Aristotel, fie pentru a-și justifica laudele aduse unor poeme, fie pentru a-și argumenta dezacordul, atunci cînd au abordat critica".[11] Termenul — în diferite sensuri — pare să fie general acceptat abia în deceniile al șaptelea și al optulea, o dată cu apariția unor lucrări ca *Critique de L'École des Femmes* (1663) a lui Molière și *Histoire critique du Vieux Testament* (1678) a lui Richard Simon. În *L'Art Poétique* (1674), Boileau folosește termenul într-un mod foarte firesc — și în rimă. În 1687, La Bruyère s-a putut plînge de „critici și cenzori" care apar în roiuri și formează facțiuni care încetinesc progresul artei[12]. S-ar putea scrie un întreg volum pentru a explica cum critica s-a emancipat din starea ei de subordonare față de gramatică și retorică, cum cuvîntul „critică" a înlocuit, cel puțin în parte, cuvîntul „poetică". Este un proces legat evident de dezvoltarea spiritului critic general și de răspîndirea lui în sensul unui mai mare scepticism, al neîncrederii în autoritate și în reguli, iar mai tîrziu în sensul unui apel la gust, sentiment, sensibilitate, *je ne*

[9] *Opuscules critiques*, culegere îngrijită de Alfred C. Hunter, Paris, 1936, p. 108.

[10] Citat în Edith G. Kern, *The Influence of Heinsius and Vossius upon French Dramatic Theory*, Baltimore, 1949, p. 67.

[11] *Ibid.*, p. 7: *Les Bibliothèques sont pleines des productions des gens de lettres... qui ont travaillé sur cet Art soit pour expliquer Aristote, pour justifier leurs Eloges quand ils ont louè quelques Poêmes, ou pour appuyer leurs Censures, lorsqu'ils ont touché la Critique.*

[12] *Les Caractères* (1687), în capitolul intitulat: *Des Ouvrages de l'esprit* [vezi La Bruyère, *Caracterele*, în românește de Aurel Tita, Editura pentru literatură, colecția Bpt, București, 1966, vol. 1, pp. 115—116].

sais quoi etc. Cuvîntul, care fusese strict limitat la critica textelor clasice, a ajuns, treptat, să se identifice cu întreaga problemă a înţelegerii şi evaluării şi chiar cu teoria cunoaşterii.

În Anglia evoluţia termenului a fost similară, dar are interesante caracteristici speciale. În epoca elizabetană cuvîntul *critic* nu este folosit aproape de loc (deşi *New English Dictionary* citează *the prince of Critici* din *Defense of the English Bible* de Fulke — 1583, şi menţionează traducerea dată cuvîntului *critico* de către Florio în al său *Italian Dictionary* — 1598). În orice caz, cuvîntul nu apare în textele culese de Gregory Smith în *Elizabethan Critical Essays* sau în textul complet al operei lui Puttenham *Art of English Poesie*. Cartea lui Bacon *Advancement of Learning* (1605) pare a fi cel mai vechi text care vorbeşte despre două tradiţii ale cunoaşterii, „una critică, cealaltă pedantă“ [13]. În legătură cu tradiţia critică se fac cinci consideraţii : „1) despre îndreptarea şi editarea corectă a textelor 2) despre prezentarea şi explicarea autorilor 3) despre cunoaşterea epocilor, care în multe cazuri ajută considerabil interpretarea corectă 4) despre o scurtă judecare şi cîntărire a autorilor şi 5) despre sintaxa şi prezentarea studiilor“. Curînd după aceea (1607), Ben Jonson se adresează „criticului învăţat şi caritabil“ *(learned and charitable critik)*, iar în culegerea lui de însemnări *Timber, or Discoveries Made Upon Men and Matter* (publicată în 1640, dar probabil scrisă mult mai înainte) îl face pe Heinsius să-l numească pe Aristotel „primul critic adevărat“ *(the first accurate Criticke)* şi să spună că sarcina unui „adevărat critic sau cenzor“ este „să judece cinstit autorul şi subiectul său“.[14] Termenul şi sensul erau complet stabilite în 1674 cînd, în prefaţa la cartea

[13] *Of the Advancement of Learning*, ed. îngrijită de W. A. Wright, Oxford, 1891, p. 182.

[14] *Critical Essays of the Seventeenth Century*, 1, ed. îngrijită de J. E. Spingarn, Oxford, 1908, 15, 55, 53. Cf. notele de la pp. 228, 230.

lui René Rapin *Reflections on Aristotle*, Rymer spune că „în secolul trecut Italia mişuna de critici" *(in the last Century, Italy swarmed with Criticks)*, în timp ce „pînă de curînd, în Anglia criticii lipseau tot aşa cum lipsesc lupii" [15].

Acest proces se poate compara cu cel care a avut loc în Franţa, dar în limba engleză substantivul *criticism* prezintă o problemă specială. De la prima privire este evident că termenul a fost format pentru a se evita omonimia dintre *critic* = critică şi *critic* = critic. Documentele ne arată că mult timp neologismul n-a fost pe deplin victorios. În *Phalaris Letters* (1697), Richard Bentley foloseşte în locul cuvîntului *criticism* expresia *in way of critic*, iar Steele, în revista *Tatler* nr. 115/1710 promite să scrie o *critick* despre un spectacol. Samuel Johnson foloseşte şi el uneori cuvîntul *critick* cu sensul de „critică". Iar Addison, pentru a evita desigur confuzia cu *critic* (persoana) a folosit (în *Dialogue on Medals* — 1721), ortografia franceză a cuvîntului. [16] În 1732 s-a publicat, la Londra, o carte intitulată *A Critique on Milton's Paradise Regained*. Astăzi dubletul francez este din nou foarte mult folosit, mai ales în Statele Unite, uneori cu o destul de arbitrară limitare a sensului. De exemplu, în binecunoscuta antologie a lui R. W. Stallman *Critiques and Essays in Criticism* (New York, 1949) cuvîntul *critique* se referă la analiza concretă a unor anumiţi autori, iar *criticism*, la consideraţiile teoretice generale. Personal, cred că astăzi *critique* este folosit de cele mai multe ori pentru a se evita repetarea terminaţiei „ism" (cf. *A Critique of Humanism* — 1930) sau pentru a se conferi un aer oarecum superior umilei recenzii a unei cărţi.

Dar în engleză cuvîntul *criticism* n-a avut de loc o carieră umilă. Cuvîntul a fost format sau cu sufixul grecesc *-ismos*, care denotă nume de acţiuni derivate

[15] *The Critical Works of Thomas Rymer*, ed. îngrijită de Curt A. Zimansky, New Haven, 1956, pp. 1—2.

[16] Exemple din *New English Dictionary*.

de la verbe cum ar fi *baptizein*, sau pur şi simplu prin analogie cu numeroasele substantive abstracte neolatine — nume de doctrine — introduse în limba engleză în acea epocă : luteranism, protestantism, platonism, stoicism, scepticism etc. *New English Dictionary* menţionează prima apariţie a acestui cuvînt într-un citat din Thomas Dekker datat 1607 : „Stau la ţinta criticii ca să se tragă în mine" *(I stand at the marke of criticisme to be shot at)*, în care termenul n-are nimic de-a face cu literatura. În *Apology for Smectymnuus* (1642), Milton îl atacă pe Joseph Hall pentru satirele lui : „Căci acum viermele criticii îl roade şi ne va spune despre etimologia cuvintelor *rutter* [cavalerist, mai ales german], *meat* [carne] şi *ink* [cerneală]".[17] Aici cuvîntul *criticism* este folosit în sensul pe care i l-a atribuit Theophilus Gale în *Contra Gentiles* (1669) : „cunoaşterea limbilor, în vechime numită gramatică, iar mai nou, critică".[18] Se pare că primul autor care a folosit cuvîntul în sensul nou a fost Dryden. În prefaţa la *The State of Innocence* (1677), acesta spune că „prin critică, aşa cum a fost instituită mai întîi de către Aristotel, se înţelegea o normă de judecare corectă". În 1679 Dryden scrie o prefaţă la *Troilus şi Cresida*, în care discută „bazele criticii în tragedie" — termenul fiind astfel lansat într-un sens clar.[19] În 1704 John Dennis publică *The Grounds of Criticism in Poetry*, iar în 1711 Pope, prin al său *Essay on Criticism*, stabileşte sensul cuvîntului atît de ferm, şi pe o scară atît de largă, încît este inutil să-l urmărim mai departe. În Anglia termenul era folosit chiar mai mult şi într-un sens mai larg decît în Franţa : de exemplu, cartea lui Bouhours *Manière de bien penser* (1687) a fost tradusă sub titlul *The Art of Criticism* (1705). În 1706 s-a publicat traducerea ope-

[17] *Critical Essays of the Seventeenth Century*, ed. îngrijită de J. E. Spingarn, p. 205.

[18] *New English Dictionary*.

[19] Dryden, *Essays*, 1, ed. îngrijită de W. P. Ker, Oxford, 1926, pp. 179, 202 şi urm.

relor lui Rapin sub titlul *Whole Critical Works (Opere critice complete)* deşi o asemenea colecţie franceză nu există, iar mai tîrziu cartea lui Henry H. Kames *The Elements of Criticism* (1762) elabora ambiţios „ştiinţa criticii" pe baze psihologice.

Dar este oare forma *criticism* exclusiv englezească ? Fără îndoială că în engleză termenul s-a răspîndit şi l-a eliminat pe cel de *critic* pentru că astfel s-a evitat omonimia. Dar forma lungă, *criticism,* apare şi în limbile romanice. Am găsit-o în *El Héroe* (1637) de Baltasar Gracián : *Aunque seguro el héroe del ostracismo de Atena, peligra en el criticismo de España* (Deşi eroul nostru nu avea a se teme de ostracismul Atenei, îl ameninţa critica Spaniei).[20] La începutul secolului al XVIII-lea pare să fi fost folosită şi în italiană. Antonio Maria Salvini (1653—1729) îl numeşte pe Pope „un englez brav, meşter în arta criticii",[21] dar aici forma este în mod clar sugerată de titlul eseului lui Pope. Cuvîntul „criticismo" apare şi în *Dictionary and Grammar of the Italian Language* (1760) al lui Baretti, dar faptul nu este concludent, deoarece Baretti a fost prieten cu Johnson şi a locuit mult timp în Anglia. Chiar dacă *criticism* sau *criticismo* apare în franceză, italiană şi spaniolă, pînă în secolul al XIX-lea folosirea lui pare să fi fost cu totul izolată. Toate dicţionarele franceze, spaniole şi italiene arată că în secolul al XIX-lea, ca şi în prezent, termenul este folosit exclusiv pentru filozofia critică a lui Kant. Tommaseo îl citează pe Rosmini ; dicţionarul Academiei spaniole dă numai exemple din Menéndez Pelayo, de la sfîrşitul secolului al XIX-lea ; Littré îl citează pe Renouvier şi un pasaj datînd din 1845. Kant a vorbit despre filozofia lui „critică" dar n-a numit-o niciodată *criticism.* În Kant am găsit un singur pasaj,

[20] *Obras 1,* Madrid, 1664, p. 534, sau *Obras completas,* ed. îngrijită de E. Correa Calderón, Madrid, 1944, p. 23.

[21] Citat din *Prose toscane,* vol. 2, 1723, p. 243: în *Vocabolario degli Accademici della Crusca,* Verona, 1806: *Ai quali con bello estro rivolgendosi, felicemente cantò un valent Inglese nell'arte del criticismo.*

Scanned with OKEN Scanner

scris în 1790, în care se folosește termenul *Kriticism*[22]. În 1796 Schelling aplică forma lungă a termenului la gîndirea lui Kant, pe care o opune dogmatismului filozofiei tradiționale.[23] Într-un dicționar al filozofiei critice (1799), cuvîntul *Critizismus* ne trimite la *Dogmatismus*.[24] Jacobi folosește cuvîntul „Kriticismus" într-un tratat despre Kant (1801), iar Hegel, în enciclopedia de la Heidelberg (1871) se plînge de „criticismul lui Kant care se limitează la rațiune" (*vernunftbescheidener Kriticismus*[25]). Dar se pare că forma lungă a fost folosită foarte rar în Germania în perioada de influență maximă a lui Kant. Abia la sfîrșitul secolului al XIX-lea, o dată cu redeșteptarea interesului pentru Kant, termenul reapare, proeminent, în titlul lucrării lui Alois Riehl *Der philosophische Kritizismus* (1876).

În Germania, termenul *Kritik (kritisch)* a pătruns către începutul secolului al XVIII-lea venind din Franța. Îl găsim, de exemplu, în titlul cărții lui Gottsched *Versuch einer kritischen Dichtkunst* (1730). Desigur că Lessing, Herder și frații Schlegel se considerau critici; iar August Wilhelm Schlegel și Adam Müller, în mod special, au făcut încercări laborioase de a defini poziția criticii literare între teoria și istoria literară, și de a afirma importanța ei centrală pentru studiul literaturii.[26] Dar în Germania s-a întîmplat un lucru care a dus la

[22] În *Ueber eine Entdeckung nach der alle neue Kritik der reinen Vernunft durch eine ältere entbehrlich gemacht werden soll* (1790), în *Gesammelte Schriften*, Akademieausgabe, Berlin, 1912, 1.Abteilung, 8, pp. 226—227: *Der Kriticism des Verfahrens mit allem, was zur Metaphysik gehört, (der Zweifel des Aufschubs) ist dagegen eine Maxime eines allgemeinen Misstrauens gegen alle synthetische Sätze derselben.*

[23] *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kritizismus*, în Niedhammer, *Philosophisches Journal* (1796).

[24] În G.S.A. Mellin, *Wörterbuch der kritischen Philosophie*, Jena und Leipzig, 1799, la cuvîntul *Critizismus*.

[25] F. H. Jacobi, *Ueber das Unternehmen des Kriticismus, die Vernunft zum Verstande zu bringen*, în Reinhold, *Beiträge*, caietul 31; și Hegel, *Sämtliche Werke*, ed. H. Glockner, vol. 6, Stuttgart, 1928, pp. 7 și 313.

[26] Pentru o expunere mai amplă, vezi cartea mea *History of Modern Criticism*, 2, New Haven, 1955, pp. 55 și urm., 292 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

dislocarea termenului şi conceptului, cuvîntul *Kritik* îngustîndu-şi sensul din ce în ce mai mult, pînă cînd a ajuns să însemne numai cronică literară curentă, opinie literară arbitrară. Vechiul domeniu a fost preluat de *Ästhetik* şi de noul termen *Literaturwissenschaft*. În *Das sprachliche Kunstwerk* (Berna, 1948) de Wolfgang Kayser, termenul *Kritik* şi problemele lui nu se discută de loc, deşi cuvîntul apare în unele titluri din bibliografie. În noul articol despre critică din clasicul *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* al lui Merker-Stammler, critica literară este numită „mai mult o formă a publicisticii decît o ştiinţă". Ea înseamnă „recenzarea operelor literare nou apărute şi comentarea manifestărilor literare şi muzicale în presa cotidiană" [27]. În timp ce în Franţa Sainte-Beuve restabileşte supremaţia criticului ca figură publică, iar în Anglia Matthew Arnold face din critică cheia culturii moderne şi salvării patriei, în Germania critica îşi pierde hotărît poziţia. În introducerea la cartea sa *Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen* (1835), Gervinus repudiază în mod expres sarcina criticii: „Eu n-am nimic de-a face cu evaluarea estetică a lucrurilor: nu sînt nici poet, nici critic literar" [28]. În 1853, Herman Hettner scria: „critica nu este astăzi nimic altceva decît estetica artei şi caracterizarea marilor opere şi epoci, istoria artei şi literaturii" [29] iar F. T. Vischer, în a sa *Aesthetik* în cinci volume, discută critica foarte pe scurt, în volumul III (1854), în paragraful intitulat: „Relaţia dintre

[27] Vol. 2, Berna, 1959, p. 63 (articol semnat de Werner Kohlschmidt): *Weniger Wissenschaft als vielmehr eine Form der Publizistik... es meint jetzt vornehmlich die aktuelle Rezension literarischer Neuerscheinungen und die Beurteilung literarischer oder musikalischer Aufführungen in der Tagespresse.*

[28] Vol. 1, p. 11: *Ich habe mit der aesthetischen Beurteilung der Sachen nichts zu tun, ich bin kein Poet und kein belletristischer Kritiker.*

[29] În articolul, *Ludwig Tieck als Kritiker*, reprodus în *Schriften zur Literatur*, Berlin, 1959, p. 358: *Die Kritik... ist jetzt nichts anderes als die Aesthetik der Kunst als solcher und die Charakteristik der einzelnen grossen Kuntswerke und Kunstepochen, die Kunst- und Literaturgeschichte.*

Scanned with OKEN Scanner

artist şi spectator"[30]. Divorţul dintre estetică, o disciplină filozofică căreia îi era subordonată poetica, şi cercetarea literară, care era în primul rînd istorie literară, devenise o trăsătură caracteristică a tabloului intelectual al Germaniei secolului al XIX-lea. Criticul era un simplu intermediar, un ziarist de importanţă efemeră. Cauzele care au dus la îngustarea sensului termenului german sînt destul de clare : prestigiul copleşitor al hegelianismului a făcut ca estetica să intre în sfera de preocupări a filozofului academic, în timp ce istoria literară, specializată într-o direcţie naţională, a preluat sarcina discutării trecutului. Critica a căzut victimă dispreţului general cu care nu numai conservatorii, ci şi liberalii idealişti au ajuns să trateze luminismul şi curentul ce i-a preluat idealurile, *Das junge Deutschland* (*Germania tînără*).

Ne-am fi putut aştepta ca fluxul idealurilor critice, pozitiviste şi ştiinţifice care s-a produs spre sfîrşitul secolului al XIX-lea să schimbe situaţia. Nu încape îndoială că o serie de critici care se autonumeau critici au jucat un rol remarcabil în mişcarea naturalistă germană din deceniul 1890—1899. Dar apăruse o nouă constelaţie, care a împiedicat termenul de „critică" să recîştige terenul pierdut. În Germania termenul *Literaturwissenschaft* a luat locul termenului *Kritik*. În alte ţări, dimpotrivă, combinaţii similare, cum ar fi *science de la littérature* sau *science of literature*, au eşuat. Aceasta nu înseamnă că ideea unei ştiinţe a literaturii ar fi fost specific germană. În Franţa, încercările de a impune această noţiune au o îndelungată tradiţie. Astfel, J. J. Ampère, în *Discours sur l'histoire de la poésie* (1830), subliniază că filozofia literaturii şi istoria literară constituie cele două părţi ale unei „ştiinţe literare" (*„science littéraire"*)[31]. Este suficient să ne gîn-

30 Vol. 3, Stuttgart, 1854, p. 68, o parte din paragraful 507: *Das Verhältnis des Künstlers zum Zuschauer. Die Kunst der bürgerlichen Bildung; Kritik.*

31 Reprodus în *Mélanges d'histoire littéraire et de littérature*, 1, Paris, 1867, p. 2.

dim la Taine şi la Brunetière sau la cartea lui Hennequin *Critique scientifique* (1888) pentru a recunoaşte cît de importantă a fost în Franţa această tendinţă de transferare a metodelor ştiinţifice la studierea literaturii. În Anglia, E. S. Dallas şi J. A. Symonds au făcut încercări similare spre a da criticii o bază ştiinţifică, aşezînd-o pe principii psihologice sau biologice. Dar termenul a prins rădăcini doar în Germania. El apare folosit, cu totul întîmplător, de Karl Rosenkranz într-o recenzie a mai multor cărţi trecînd în revistă situaţia „ştiinţei literaturii" germane între 1836—1842 [32]. L-am găsit apoi într-un periodic din 1865.[33] În 1887 Ernst Grosse ţine o conferinţă intitulată *Die Literaturwissenschaft, ihr Ziel und ihr Weg*. Iar Ernst Elster scrie un tratat sistematic, în două volume, intitulat *Prinzipien der Literaturwissenschaft* (vol. 1, Halle, 1897, vol. 2, 1911) folosind principiile şi termenii psihologiei lui Wundt.

În afara Germaniei însă, termenul „ştiinţa literaturii" n-a făcut progrese. Conferinţele pe tema „Ştiinţa literaturii" pe care un olandez, Henrik Clemens Muller, le-a ţinut la Edinburg în 1898, [34] sînt o excepţie ; ca şi lucrarea în patru volume a românului Mihai Dragomirescu, publicată în franceză sub titlul *La science de la littérature* (1928—1929). Expresia apare din nou în cartea lui Guy Michaud *Introduction à une science de la littérature* publicată la Istanbul în 1950. În engleză şi în franceză cuvîntul „science" a fost legat atît de

[32] *Reden und Abhandlungen* (seria a 3-a, Leipzig, 1848), *Studien*, Fünfter Theil. Pp. 189—202: *Die deutsche Literaturwissenschaft, 1836—1842. Eine Übersicht.* Theodor Mundt, în *Geschichte der Literatur der Gegenwart*, Berlin, 1842, p. 2, se referă la *Literaturgeschichte als eine besondere Wissenschaft* şi la *Der Begriff der Literatur als einer zusammenhängenden nationalen Wissenschaft.* N-am putut găsi compusul *Literaturwissenschaft* deşi Kohlschmidt (vezi nota 27) susţine că termenul este folosit aici pentru prima dată.

[33] Richard Gosche, *Übersicht der literarhistorischen Arbeiten in den Jahren 1863 und 1864*, în *Jahrbuch für Literaturgeschichte*, vol. 1, Berlin, 1865, p. 221.

[34] Publicate la Haarlem, 1904.

strîns de ştiinţele naturii încît expresia n-a putut supravieţui, în timp ce în germană cuvîntul *Wissenschaft* şi-a păstrat sensul vechi, mai larg, şi astfel *Literaturwissenschaft*, despuiat de asociaţii cu ştiinţele naturii, a fost adoptat ca deviză pentru noua poetică şi critică îndreptată împotriva istoriei literare dominante. In 1908 Rudolf Unger, discipol al lui Dilthey, pledează pentru studiul problemelor filozofice pe care le ridică „ştiinţa literaturii [35], dar se pare că abia după primul război mondial *Literaturwissenschaft* devine cuvîntul de ordine reunind pe adepţii noii şcoli. În 1920, un polonez, Sigmund von Lempicki, scrie *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft*, o carte care ignoră critica practică, dar tratează poetica şi istoria literară, iar în 1923 ia fiinţă revista trimestrială *Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, iar Paul Merker îşi publică opusculul *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft* care se bazează pe deosebirea dintre aceşti doi termeni.

Între timp, în ţările de limbă engleză, poziţia cuvîntului *criticism* se consolidează prin lucrarea lui I. A. Richards *Principles of Literary Criticism* (1924), prin moda termenului *The New Criticism* lansat de Ransom în 1941, ca şi prin cartea lui Northrop Frye *Anatomy of Criticism* (1957). În operele altor critici americani, de pildă în cele ale lui R. P. Blackmur şi Kenneth Burke, sau în operele criticului englez G. Wilson Knight, funcţia şi pretenţiile criticii sînt sporite, critica devenind oarecum o concepţie globală despre lume, sau chiar un sistem filozofic.

În Franţa, în ciuda prestigiului unor Sainte-Beuve şi Taine, sensul cuvîntului *critique* s-a îngustat într-o oarecare măsură, deşi mai tîrziu decît în Germania, din motive diferite şi cu efecte mai puţin categorice. Prin Ferdinand Brunetière *la critique universitaire* atinge o

[35] *Philosophische Probleme in der neueren Literaturwissenschaft*, München, 1908.

influenţă maximă, dar o dată cu reacţia împotriva autorului şi a doctrinei sale, în universităţile franceze victoria a revenit unei „istorii literare" neutre, factologice (lucru de care, oarecum pe nedrept, este considerat răspunzător Gustave Lanson). Critica şi-a continuat drumul propriu în cea mai mare parte în afara Academiei. Pentru Franţa contemporană este caracteristic faptul că criticii de formaţie largă, de tip anglo-american, au predat sau predau mai mult în universităţi elveţiene ; este cazul lui Albert Thibaudet, Albert Béguin, Marcel Raymond, Georges Poulet, pentru a enumera doar pe cîţiva. Dar în Franţa termenul de „critică literară" este încă un termen cuprinzător, care se bucură de stimă. Gide, Valéry, Malraux, Mauriac au fost critici, şi există o serie de filozofi care se ocupă de teoria literaturii. Ostilitatea faţă de critică este mai mult o caracteristică a poziţiei academice franceze, a factologiei pozitiviste atît de evidentă în teoria privind literatura comparată ; ea nu este un indiciu al unei îngustări, general acceptate, a termenului *critique*.

Între timp în Germania restrîngerea sferei termenului *Kritik* a încetat, iar în prezent acesta pare să-şi recapete sensul mai vechi şi mai larg. Există în mod cert o redeşteptare a interesului pentru istoria criticii germane. E. R. Curtius, într-un binecunoscut pasaj din *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948), a pledat elocvent pentru recunoaşterea valorii criticii germane din timpul epocii clasice.[36] În R. D. Germană, Hans Mayer a întocmit o cuprinzătoare antologie a criticii germane[37] care interpretează termenul în vechiul lui sens, incluzînd în el poetica şi teoria literară. În această tendinţă se simte influenţa modului în care a fost folosit termenul după război în Anglia şi America, şi poate şi exemplul terminologiei ruseşti.

[36] Berna, 1948, p. 304.

[37] *Meisterwerke deutscher Literaturkritik*, culegere îngrijită de Hans Mayer, 2 vol., Berlin, 1954—1956.

Scanned with OKEN Scanner

Mă întreb dacă sensul în care este folosit termenul de „critică" în engleză, franceză şi italiană nu umbreşte, prin sfera lui largă, unele distincţii pline de semnificaţie. Personal, continuu să cred în valabilitatea distincţiei dintre „teoria literară" — termen ce-mi pare preferabil celui de „poetică", deoarece se referă în mod clar şi la formele literare în proză, şi este străin de orice caracter normativ — şi „critica literară" în sensul mai îngust, de studiu al unor opere literare concrete, care pune accentul pe evaluarea lor. Încă în 1894 Croce se plîngea că termenul de „critică literară" a ajuns să desemneze un simplu conglomerat al celor mai diverse operaţii ale spiritului avînd comun doar subiectul, adică opera literară.[38] Sensul îngust dat termenului în germană, acela de cronică literară curentă, îmi pare primejdios deoarece lasă problema evaluării în seama ziariştilor şi izolează noţiunea de *Literaturwissenschaft*, făcînd din ea o disciplină străină de literatura contemporană şi liberă de sarcina discriminării şi evaluării. Ceea ce se impune este, cred eu, o soluţie intermediară. Nu putem decreta încetarea folosirii termenului de „critică" în sensul larg pe care îl are în engleză, franceză, italiană etc. ; eu însumi l-am folosit astfel în titlul lucrării mele *History of Modern Criticism*. Dar e bine să încercăm să păstrăm distincţia semnificativă dintre „teoria literaturii" — care se ocupă de principii, categorii, procedee etc. — şi „critica literară" — care discută opere literare concrete — ori de cîte ori sîntem îndreptăţiţi să atragem atenţia asupra acestei distincţii. Noi nu putem face nimic altceva decît să formulăm recomandări. Sensul unui cuvînt este înţelesul pe care-l capătă în context, sensul care îi este impus de cei ce-l folosesc. Încercările diferitelor şcoli de filozofie modernă — filozofia „analitică", cu centrul la Oxford, sau analiza existenţialistă a lui Heidegger — de a descoperi un sens esenţial al unui cuvînt sînt sortite eşecului. Cuvintele îşi au istoria lor ;

[38] În *La Critica letteraria*, Roma, 1894, reprodus în *Primi saggi*, ed. a II-a, Bari, 1927, pp. 77 şi urm.

ele capătă mereu noi sensuri și de aceea nu pot avea un sens fix, stabil. Terminologia, mai ales cea folosită într-un domeniu atît de elastic cum e critica literară, nu poate fi încremenită nici chiar de cea mai mare autoritate sau de cea mai influentă asociație de savanți. Noi putem lămuri unele sensuri, analiza unele contexte, clarifica unele probleme ; putem, de asemenea, recomanda unele distincții ; dar nu avem căderea de a decreta în numele viitorului.

Scanned with OKEN Scanner

CONCEPTUL DE EVOLUȚIE ÎN ISTORIA LITERARĂ

ACUM cincizeci sau șaizeci de ani, conceptul de evoluție domina istoria literară ; astăzi, cel puțin în Occident, el pare să fi dispărut aproape cu desăvîrșire. Se scriu istorii ale literaturii și ale genurilor literare fără să se facă vreo aluzie la această problemă, ignorîndu-se, aparent, pînă și existența ei [1]. Singurele excepții pe care le cunosc sînt încercările lui F. W. Bateson de a schița istoria poeziei engleze ca oglindă a schimbărilor lingvistice sau sociale, [2] și investigațiile statistice ale Josephinei Miles privind schimbările cuvintelor-cheie și structurii propozițiilor ca factor determinant al „erelor poeziei engleze".[3] Cauzele acestei repudieri generale a conceptului de evoluție literară, care are loc în zilele noastre, se vor putea desprinde numai dintr-o schiță a istoriei acestui concept.

Cea mai veche formulare a ideii de evoluție literară se află în *Poetica* lui Aristotel. Aici ni se spune că tragedia își are origina în ditiramb, iar comedia, în cîntecele falice ; Aristotel adaugă apoi următoarele cuvinte destinate să primească interpretări atît de diferite : „... tragedia s-a desăvîrșit puțin cîte puțin, pe măsura

[1] Vezi, de exemplu, Herbert Grierson și J. C. Smith, *A Critical History of English Poetry*, New York, 1946; *A Literary History of England*, sub redacția lui A. C. Baugh, New York, 1948; *Literary History of the United States*, sub redacția lui R. Spiller ș.a. New York, 1949; David Daiches, *A Critical History of English Literature*, 2 vol. New York, 1960. Am recenzat aceste cărți în *Western Review*, 12/1947, pp. 52—54; în *Modern Philology*, 47/1949, pp. 39—45; *Kenyon Review*, 11/1949, pp. 500—506; și *Yale Review*, 50/1961, pp. 416—420, respectiv.

[2] Vezi *English Poetry and the English Language*, Oxford, 1934 și *English Poetry: A Critical Introduction*, Londra, 1950.

[3] *The Vocabulary of Poetry*, Berkeley, 1946 ; *The Continuity of Poetic Language*, Berkeley, 1951; și *Eras in English Poetry*, în *Publications of the Modern Language Association of America* (abreviat: *PMLA*), 70/1955, pp. 853—875.

dezvoltării fiecărui nou element dezvăluit în ea, pînă cînd, după multe prefaceri, găsindu-şi firea adevărată, a încetat să se mai transforme“ [4]. Analogia dintre istoria tragediei şi ciclul vieţii unui organism viu este exprimată aici pentru prima dată. Tragedia şi-a găsit „firea adevărată“, a ajuns la maturitate, la o limită peste care nu mai putea creşte, tot aşa cum omul nu mai creşte după ce a atins vîrsta de douăzeci şi unu de ani. Evoluţia este concepută (ca în întreaga operă a lui Aristotel) ca „un proces teleologic desfăşurat în timp, şi îndreptat spre un unic şi singur ţel absolut predeterminat“ [5].

Antichitatea a aplicat frecvent teoria lui Aristotel : astfel, Dionis din Halicarnas a schiţat evoluţia oratoriei greceşti către modelul ei suprem reprezentat de Demostene, iar Quintilian, evoluţia elocinţei romane care a culminat cu Cicero.[6] Velleius Paterculus, într-un pasaj mult citat de-a lungul întregii istorii a criticii (îl găsim chiar şi la Sainte-Beuve), afirmă că perioadele de înflorire şi de vlăguire alternează, că este imposibil ca perfecţiunea să dureze, decăderea fiind o necesitate fatală.[7]

Aceste idei ale antichităţii au fost preluate de critica renascentistă şi neoclasică : ecourile lor se pot găsi pretutindeni, dar după cîte ştiu, ele n-au fost aplicate sistematic la istoria literaturii decît în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, cînd dezvoltarea speculaţiilor biologice şi sociologice (la Vico, Buffon şi Rousseau) a stimulat abordarea evoluţionistă a literaturii. John Brown, într-o lucrare în care încearcă să prezinte o istorie gene-

[4] Aristotel, *Poetica*, Cap. IV, 1449 a. [În româneşte de D. M. Pippidi, Editura Academiei R.P.R., Bucureşti, 1965, p. 58.]

[5] Citat din lucrarea lui F. S. C. Northrop menţionată mai jos în nota 31.

[6] Vezi J. W. H. Atkins, *Literary Criticism in Antiquity, vol. 2*, Cambridge, 1934, pp. 123, 281.

[7] Vezi J. Kamerbeek Jr., *Legatum Velleianum*, în *Levende Talen*, nr. 177/decembrie, 1954, pp. 476—490. Sainte-Beuve citează pasajul în *Nouveaux Lundis*, vol. 9 (ianuarie 1865), p. 290.

rală a poeziei (1763),[8] dezvoltă o minuțioasă schemă evoluționistă : plecînd de la ideea că la popoarele primitive cîntecul, dansul și poezia formau un întreg, el prezintă tot restul istoriei ca un proces de separare a artelor, de descompunere a fiecărei arte în genuri, de diviziune și de specializare, de degenerare legată de alterarea generală a vechilor modalități. Schema lui Brown, deși umbrită de recomandarea ideologică a unei reîntoarceri la unitatea originară a tuturor artelor, prefigurează totuși conceptul de dezvoltare internă a poeziei. Brown scrie „o istorie fără nume", tratată în bloc și în masă, privită într-o perspectivă care îmbrățișează poezia orală a tuturor popoarelor cunoscute.

Disertația lui Brown a fost publicată cu un an înainte de apariția cărții lui Winckelmann *Geschichte der Kunst im Alterthum* (1764), prima istorie a artei care prezintă o schemă evoluționistă pe baza unui bagaj impresionant de cunoștințe concrete. Într-un cadru în care problema dezvoltării și declinului artei este ilustrată prin multiple analogii, Winckelmann analizează patru stadii de dezvoltare a sculpturii grecești : stilul grandios și tineresc al perioadei începuturilor, perfecțiunea matură a apogeului atins în epoca lui Pericle, declinul artei la imitatorii acestei epoci, și sfîrșitul trist reprezentat de manierismul elenistic tîrziu. Atît Herder cît și Friedrich Schlegel și-au manifestat ambiția de a deveni, fiecare, un Winckelmann al literaturii. În numeroasele schițe de istorie literară ale lui Herder și în fragmentarele istorii ale poeziei grecești scrise de Friedrich Schlegel,[9] conceptul de evoluție „organologică" este folosit cu îndemînare și consecvență. Atît Herder cît și Schlegel pleacă de

[8] *A Dissertation on the Rise, Union, and Power, the Progressions, Separations, and Corruptions of Poetry and Music*, Londra, 1763. O prezentare mai detaliată a lui Brown și a altor contemporani se află în lucrarea mea *Rise of English Literary History*, Chapell Hill, 1941.

[9] În *Griechen und Römer* (1797) care conține un studiu lung, *Über das Studium der griechischen Poesie*, scris în 1794—1795, și în *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer* (1798) care însă se întrerupe înainte de a trata tragedia greacă.

la principiul continuității, de la adagiul *natura non facit saltum*, care în Germania căpătase o imensă autoritate datorită filozofiei lui Leibniz. Dar la o privire mai atentă, Herder, Schlegel și numeroșii lor adepți se deosebesc în ceea ce privește atitudinea față de viitorul și de consecințele implicite ale determinismului existent în schemele lor. Astfel, Herder susține că, după ce a cunoscut splendoarea cîntecului primitiv, poezia trebuie să decadă, dar în același timp crede că, cel puțin în Germania, ea poate fi salvată de filoxera civilizației clasice, se poate reîntoarce la izvoarele naționale ale forței sale. În concepția lui Friedrich Schlegel, poezia greacă oferă gama completă a tuturor genurilor, acestea succedîndu-se în ordinea evoluției lor naturale. Evoluția înseamnă creștere, proliferare, înflorire, maturizare, îmbătrînire și descompunere finală, și este considerată necesară și inevitabilă. Dar acest ciclu este încheiat numai în Grecia, poezia modernă fiind mai degrabă „poezie evolutivă universală", un sistem deschis, perfectibil aproape la infinit. Pentru frații Grimm, în istoria poeziei are loc un proces de degradare ireversibilă : în trecutul îndepărtat a existat splendoarea poeziei naturale ; poezia modernă este doar jalnica ei rămășiță. [10] Ceea ce este comun tuturor acestor concepții este faptul că pleacă de la ideea că în istoria literaturii ar avea loc o schimbare lentă, continuă, analogă cu dezvoltarea organismului animal, și că principalele tipuri de literatură ar avea un substrat evolutiv ; se adoptă un determinism minimalizînd rolul individului, referințele făcîndu-se la o evoluție pur literară, fără legătură cu procesul istoric general.

Hegel a introdus o concepție despre evoluție care se deosebește izbitor de cele precedente. Dialectica înlocuiește principiul continuității. Dinamica istoriei o constituie schimbările revoluționare bruște, trecerea unui

[10] Un comentariu mult mai amplu se află în cartea mea *History of Modern Criticism*, New Haven, 1955, vol. *1*, 189 și urm.; vol. *2*, 7 și urm., 22; 284 și urm.

lucru în contrariul său, anularea și, simultan, conservarea contrariilor. „Spiritul obiectiv" (din care poezia reprezintă numai o fază) se deosebește profund de natură. Analogia cu biologia este abandonată. Poezia este concepută ca un lucru ce se dezvoltă prin forțe proprii, în relații permanente cu societatea și istoria, dar distinct și chiar deosebindu-se profund de acestea, așa cum trebuie să se deosebească orice produs al spiritului de procesele naturii. Dar în ale sale *Prelegeri de estetică*, Hegel nu-și aplică metoda cu consecvență : el face multe concesii vechiului punct de vedere „organologic", pe care l-a întîlnit în operele fraților Schlegel. Deși elaborează un complicat sistem de triade — de la epic, trecînd prin liric, spre sinteza tragediei, și de la arta simbolică, prin cea clasică, la cea ramantică — *Prelegerile* sale rămîn în mare parte o poetică și o estetică, ce nu izbutește să încorporeze cu succes istoria, așa cum ar fi trebuit s-o facă potrivit teoriei lui. Discipolii lui Hegel au încercat să aplice sistemul acestuia la istoria literară, dar cei mai mulți n-au reușit decît să-i discrediteze metoda introducînd cu forța complexitatea realității în formule hegeliene. [11]

O dată cu apariția lucrărilor lui Darwin și Spencer, evoluționismul a cunoscut o redeșteptare. Spencer însuși a sugerat modul în care dezvoltarea literaturii ar putea fi explicată printr-o lege a evoluției de la simplu la complex.[12] În multe țări ideile noului evoluționism au fost aplicate cu pasiune la istoria literară. Dar ne este greu să stabilim priorități exacte și să deosebim temele noi, darviniene și spenceriene, de cele care reprezintă reveniri la ideile evoluției „organologice" sau evoluției

[11] Vezi, de exemplu, Karl Rosenkranz, *Handbuch einer allgemeinen Geschichte der Poesie*, 3 vol., Halle, 1832, și scrierile de mai tîrziu despre Dante, Shakespeare și Goethe ale hegelienilor de la St. Louis (Denton Snider, W. T. Harris).

[12] *Progress: its Law and Cause*, 1857, în *Illustrations of Universal Progress*, New York, 1880, pp. 24—30, și *First Principles*, 1862, New York, 1891, pp. 354—358.

Scanned with OKEN Scanner

hegeliene. Stabilirea contribuţiei exacte a acestor trei concepţii ar necesita investigaţii amănunţite în cazul fiecărui scriitor care a tratat acest subiect. În Germania, de exemplu, unde tradiţia romantică a fost foarte puternică, ar fi aproape imposibil să deosebim diferitele direcţii prezente în scrierile despre *Völkerpsychologie* (Psihologia popoarelor) ale lui. H. Steinthal şi M. Lazarus, sau în cele despre istoria literaturii germane şi despre poetică ale lui Wilhelm Dilthey şi Wilhelm Scherer.[13] Evoluţionismul ar trebui să fie numit darvinist numai atunci cînd implică o explicare mecanicistă a procesului (care a fost contribuţia specială a lui Darwin), şi cînd foloseşte idei ca „supravieţuirea celor mai apţi", „selecţia naturală", „transformarea speciilor".

În Anglia, John Addington Symonds aplică cu o cruntă consecvenţă analogia biologistă la istoria dramei elizabetane (1884). El susţine că drama elizabetană urmează un ciclu bine definit de germinare, creştere, înflorire şi ofilire. Această dezvoltare este numită „evoluţie", ea fiind desfăşurarea unor elemente embrionare cărora nu li se poate adăuga nimic şi care îşi urmează calea cu o necesitate inexorabilă, spre istovirea finală ce le-a fost predestinată. Iniţiativa individului este tăgăduită cu desăvîrşire. Geniul apare incapabil de a schimba succesiunea stadiilor. Dispare pînă şi individualitatea diferitelor cicluri de evoluţie : pictura italiană trece exact prin aceleaşi stadii de dezvoltare ca şi drama elizabetană. Istoria literară devine o colecţie de cazuri care servesc ca documente pentru a ilustra o lege ştiinţifică generală. În practică, Symonds a scăpat de unele dintre rigiditătile sistemului său datorită estetismului său înnăscut şi introducerii conceptului de „hibrid", care îi permite să

[13] Vezi Erich Rothacker, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, ed. a II-a, Tübingen, 1930, pp. 80 şi 215, în care se află comentarii serioase despre Steinthal, Lazarus, Wilhelm Scherer şi Dilthey.

Scanned with OKEN Scanner

estompeze tipurile care altfel ar apărea prea categoric distincte.[14]

După Symonds, Richard Green Moulton aplică evoluționismul în lucrarea *Shakespeare as a Dramatic Artist* (1885) și își reafirmă încrederea în acest principiu chiar și în 1915, în *The Modern Study of Literature.* Cu greu s-ar putea găsi, în aceste decenii, vreo carte englezească sau americană care să se ocupe de literatura orală și să nu fie bazată pe concepțiile darviniste. În lucrarea sa *Comparative literature* (1886), neozeelandezul H. M. Posnett tratează literatura comparată ca o ilustrare a noțiunii spenceriene de progres de la viața comunitară la viața individuală. Ca exemple de opere scrise în spirit evoluționist de către autori americani pot fi citate *Beginnings of Poetry* (1901) de F. Gummere și *The Evolution of Literature* (1911) de A. S. Mackenzie.

În Franța, Taine și Brunetière, cei doi critici de frunte ai epocii, au fost la rîndul lor preocupați de problema evoluției. Totuși, Taine este calificat în mod greșit drept pozitivist naturalist : în ciuda numeroaselor împrumuturi terminologice luate din psihologie și biologie, concepția lui cu privire la evoluție a rămas pur hegeliană. El și-a exprimat în mod clar dezacordul față de Comte și Spencer.[15] Hegel, pe care-l citise ca student, îl învățase „să conceapă perioadele istorice ca *moments*, — să caute cauzele interne, dezvoltarea spontană, devenirea neîncetată a lucrurilor“ [16]. Dar Taine nu concepe

[14] În prefața la *Shakespeare's Predecessors in the English Drama*, Londra, 1884, Symonds spune că a scris cea mai mare parte a cărții în 1862—1865. Eseul *On the Application of Evolutionary Principles to Art and Literature* din *Essays Speculative and Suggestive*, 1, Londra, 1890, conține o justificare teoretică a metodei sale.

[15] Despre Taine și Comte, vezi — în afară de articolul său din *Journal des débats* (6 iulie 1864), reprodus în V. Giraud, *Essai sur Taine*, ed. a VI-a, Paris, 1912, p. 232 — D. D. Roșca, *L influence de Hegel sur Taine*, Paris, 1928, p. 262 nota. Despre Spencer vezi *Derniers Essais de critique et d'histoire* (ed. a III-a, 1903), pp. 198—202. O analiză mai detaliată a problemei se află în articolul meu *Hippolyte Taine's Literary Theory and Criticism*, în *Criticism 1*, 1959, pp. 1—18, 123—138.

[16] *Derniers Essais...* p. 198.

niciodată evoluţia ca o evoluţie literară separată. Literatura face parte din procesul istoric general conceput ca o unitate organizată. Literatura depinde de societate şi reprezintă societatea. Ea depinde, de asemenea, de *moment*, dar pentru Taine *moment* înseamnă de obicei „spiritul epocii". Numai o singură dată, în toată opera lui, foloseşte Taine noţiunea de *moment* în sensul de poziţie ocupată de un scriitor în procesul unei evoluţii pur literare. El analizează tragedia franceză la Corneille şi la Voltaire, teatrul grec la Eschil şi la Euripide, şi poezia latină la Lucreţiu şi la Claudian pentru a ilustra deosebirea dintre precursori şi succesori.[17]

Ferdinand Brunetière găseşte punctul de plecare al teoriei sale tocmai în acest pasaj. La el, *moment* are prioritate faţă de *milieu* şi *race*. El formulează cu hotărîre idealul unei istorii interne a literaturii „avînd în ea însăşi principiul suficient al dezvoltării sale" [18]. Ceea ce trebuie stabilit este cauzalitatea internă. „Dacă analizăm toate influenţele care operează în istoria literaturii, influenţa principală este cea a unor opere asupra altor opere" [19]. Este o influenţă dublă, pozitivă şi negativă: noi imităm sau respingem. Literatura progresează prin acţiune şi reacţie, convenţie şi revoltă. Criteriul care schimbă direcţia dezvoltării este noutatea, originalitatea. Istoria literară este metoda care defineşte punctele în care a avut loc o schimbare. Pînă aici Brunetière ar putea fi tainian sau chiar hegelian. Dar el a încercat, de asemenea, să transfere la literatură concepte specifice biologiei, preluate de la darvinism. El crede în realitatea genurilor, ca şi cînd ar fi specii biologice. El compară permanent istoria genurilor cu istoria fiinţelor umane. Tragedia franceză s-a născut o dată cu Jodelle, s-a matu-

[17] Introducerea la *Histoire de la littérature anglaise*, ed. a II-a, 1866, vol. 1, XXX.

[18] *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*, Paris, 1890, vol. 3, p. 4.

[19] Prefaţa la *Manuel de l'histoire de la littérature française*, Paris, 1898, p. III.

Scanned with OKEN Scanner

rizat cu Corneille, a îmbătrînit cu Voltaire și a murit înainte de apariția lui Hugo. Brunetière nu poate vedea că analogia este caducă în fiecare punct al ei ; că nu se poate vorbi de nașterea tragediei franceze o dată cu Jodelle, ci pur și simplu de faptul că înaintea acestuia nu se scriseseră tragedii, și că tragedia a murit numai în sensul că după Lemercier nu s-au mai scris tragedii *importante*, potrivit definiției lui Brunetière. În schema lui Brunetière, *Fedra* lui Racine se află la începutul declinului tragediei ; nouă ne pare însă tînără și proaspătă în comparație cu tragediile lipsite de căldură ale Renașterii care, potrivit schemei lui, ar fi reprezentat „tinerețea" tragediei franceze. În tratarea istoriei genurilor, Brunetière folosește chiar și analogia cu lupta pentru existență, pentru a explica rivalitatea dintre genuri, și susține că unele genuri se transformă în altele. Astfel, oratoria franceză de amvon din secolele XVII și XVIII s-ar fi transformat în poezia lirică a romantismului. Dar analogia nu rezistă la o privire mai atentă : s-ar putea spune cel mult că oratoria de amvon exprimă sentimente similare (de pildă, sentimente legate de vremelnicia lucrurilor omenești) sau că îndeplinește funcții sociale similare (exprimarea sensurilor metafizice ale existenței noastre). Dar este sigur că nici un gen nu s-a schimbat, cu adevărat, în altul. Brunetière nu ne poate satisface nici atunci cînd încearcă să compare rolul geniului în literatură, efectul său înnoitor, cu cel al „tipului teratologic" darvinist, tip rezultînd din variația mecanicistă a trăsăturilor caracteristice.[20]

Discipolii lui Brunetière au împins schematismul său adesea pînă la limita absurdului : astfel, Louis Maigron, în *Le roman historique* (1898), declară pur și simplu că *Chronique de Charles IX* (1829) a lui Mérimée reprezintă punctul culminant al romanului istoric francez, la care s-a ajuns pe treptele reprezentate de romanele precedente (de exemplu, *Cinq-mars* al lui Vigny, publi-

[20] Vezi E. R. Curtius, *Ferdinand Brunetière*, Strasbourg, 1914.

cat în 1826), în timp ce toate cele care i-au urmat (cum ar fi *Notre Dame de Paris* al lui Hugo apărut în 1831) nu reflectă decît o lentă decădere. Cronologia este stăpîn absolut : trebuie să se stabilească cu orice preț o linie ascendentă și una descendentă.

Încercările de mai tîrziu de a modifica și de a modernizа conceptul de evoluție literară au eșuat. Astfel, John Matthews Manly a fost profund impresionat de teoria mutațiilor a lui De Vries, și a propus aplicarea ei la istoria literară, în special la istoria dramei medievale.[21] Dar „mutația" se dovedește a fi pur și simplu introducerea unor principii noi, care duc la cristalizarea bruscă a unor tipuri noi. Evoluția, ca dezvoltare lentă continuă, este abandonată în favoarea principiului anormal al unei creații speciale.

Evoluționismul, în special în forma în care a fost formulat de Brunetière, n-a reușit să fie convingător. El a fost criticat și repudiat, în parte, desigur, pur și simplu în numele geniului și al aprecierii impresioniste. Dar reacția care a avut loc la începutul secolului al XX-lea are rădăcini mai adînci și ridică probleme noi. Ea a primit un sprijin puternic din partea noilor sisteme de gîndire ale lui Bergson și Croce. Doctrina lui Bergson privind evoluția creatoare și actul intuitiv care, doar el singur, are o durată adevărată, respingea întreaga idee a unei ordini cronologice. Faptul că lucrarea lui cea mai importantă, *Evolution créatrice* (1907), se încheie cu un atac la adresa lui Spencer nu este de loc întîmplător. Asaltul lui Croce împotriva însuși conceptului de gen s-a bucurat de o aprobare aproape universală. Argumentele lui în favoarea unicității fiecărei opere literare, refuzul lui de a discuta procedeele, metodele și stilurile artistice, chiar și ca simple subiecte ale istoriei literare, au distrus, în ochii multora, înseși bazele oricărui evoluționism. Prezicerea și speranța lui Croce că istoria

[21] *Literary Forms and the New Theory of the Origin of Species*, în *Modern Philology*, 4, 1907, pp. 577—595.

Scanned with OKEN Scanner

literară va ajunge să fie constituită în întregime din eseuri și monografii (sau din manuale și compendii de informații) se îndeplinește.[22]

Punctul de vedere antiistoric în critică s-a reafirmat cam în același timp în întregul Occident. Acest fapt a reprezentat, pe de o parte, o reacție împotriva relativismului critic, împotriva întregii anarhii a valorilor la care dusese istorismul secolului al XIX-lea, și pe de altă parte, o nouă credință într-o ierarhie de valori absolute, o redeșteptare a clasicismului. T. S. Eliot a formulat într-un mod memorabil sentimentul că toate operele literare sînt simultane, senzația poetului „că întreaga literatură a Europei de la Homer încoace și, în cadrul acesteia, întreaga literatură a propriei lui țări are o existență simultană și formează o ordine simultană".[23] Acest sentiment al atemporalității literaturii (pe care Eliot îl numește, destul de ciudat, „sentimentul istoric") este doar un alt nume dat clasicismului și tradiției. Concepția lui Eliot a fost îmbrățișată de către aproape toți criticii englezi și americani recenți. Din cînd în cînd, ei pot recunoaște ajutorul pe care critica îl primește din partea istoriei literare și a istoriei în general,[24] dar, în ansamblu, ei ignoră problema istoriografiei și evoluției literare.

În Rusia lucrurile s-au petrecut cu totul altfel. Aici evoluționismul spencerian fusese expus cît se poate de impresionant în grandioasele lucrări ale lui Alexandr Veselovski, care a încercat să scrie o poetică istorică pe scară mondială. În 1862 Veselovski îi fusese elev lui Steinthal, la Berlin ; el a asimilat evoluționismul și din

[22] *La riforma della storia artistica e letteraria*, în *Nuovi Saggi di estetica*, ed. a II-a, Bari, 1927, pp. 157—180; și *Categorismo e psicologismo nella storia della poesia*, în *Ultimi Saggi*, Bari, 1935, pp. 373—379. Vezi articolul meu *Benedetto Croce, Literary Critic and Historian* în *Comparative Literature*, 5, 1953, pp. 75—82.

[23] *Tradition and the Individual Talent*, 1917, în *Selected Essays*, Londra, 1932, p. 14.

[24] De exemplu, William K. Wimsatt, Jr., *History and Criticism: A Problematic Relationship*, în *The Verbal Icon*, Louisville, Ky., 1954, pp. 253—266.

Scanned with OKEN Scanner

alte surse, inclusiv din operele etnografilor englezi. Mai concret, şi cu o mult mai profundă cunoaştere a literaturilor şi a limbilor decît oricare cercetător din Occident, el urmăreşte istoria procedeelor, temelor şi genurilor poetice în toată literatura orală şi medievală. Dar principiile teoretice ale lui Veselovski sînt extrem de rigide. El separă categoric conţinutul de formă. Limbajul poetic este considerat un dat aparţinînd unor timpuri imemoriale : acesta se schimbă doar sub influenţa schimbărilor sociale şi ideologice. Veselovski analizează descompunerea sincretismului poeziei orale primitive şi caută mereu, în limbajul poetic convenţional, rămăşiţe ale animismului, mitului, ritualului sau obiceiurilor străvechi. El consideră că întreaga creativitate poetică s-a manifestat în timpurile preistorice, cînd omul a creat limba. De atunci rolul individului s-a limitat la a modifica limbajul poetic moştenit pentru a exprima conţinutul schimbat al epocii sale. Pe de o parte, Veselovski face o cercetare genetică privind originile tulburi ale poeziei, pe de altă parte, el studiază „literatura comparată", migraţia şi răspîndirea procedeelor şi motivelor poetice. Scăderile lui sînt cele ale perioadei în care a trăit : el venerează faptele şi ştiinţa atît de mult, încît nu mai acordă importanţa cuvenită valorii estetice ; el priveşte opera literară mult prea atomist, împărţind-o în formă şi conţinut, analizînd separat motive, intrigi, metafore şi metri.[25]

Veselovski s-a bucurat, pe bună dreptate, de un enorm prestigiu academic, impunînd astfel problema evoluţiei literare atenţiei formaliştilor ruşi. Şi ei au pus accentul pe opera literară, s-au ocupat îndeaproape de procedeele formale, au împărtăşit interesul lui Veselovski pentru „monografia" tipurilor literare ; dar nu i-au putut accepta concepţia despre evoluţie. Ei crescuseră într-o atmosferă care respingea radical trecutul, chiar şi

[25] Despre Veselovski vezi Victor Erlich, *Russian Formalism: History-Doctrine*, Haga, 1955; în rusă vezi B. M. Engelhardt, *A. N. Veselovski*, Petrograd, 1924, precum şi lunga introducere a lui V. Jirmunski la *Istoriceskaia poetika* a lui Veselovski apărută la Leningrad, 1940.

Scanned with OKEN Scanner

în domeniul artei. Aliații lor au fost poeții futuriști. Formaliștii au adoptat teoria hegeliană a evoluției : principiul ei de bază privind transformarea imanentă, dialectică, a vechiului în nou și a noului în vechi. Aplicînd această teorie la literatură, ei au vorbit de epuizarea sau „automatizarea" convențiilor poetice, urmată de „actualizarea" acestora de către o nouă școală care folosește procedee radical noi și opuse. Noutatea a devenit astfel singurul criteriu al valorii.[26]

Punctul de vedere formalist a fost importat în Cehoslovacia mai ales prin intermediul lui Roman Jakobson. El a fost aplicat în mod conștient la problema evoluției literare de către Jan Mukařovský, care a reformulat principiile formaliste, acordînd deosebită atenție chestiunilor de estetică și de critică. Țelul lui era să evalueze o operă literară individuală în raport cu dinamica evoluției. „O operă literară va apărea ca o valoare pozitivă atunci cînd regrupează elementele structurii perioadei precedente ; ea va apărea ca o valoare negativă atunci cînd preia vechea structură fără s-o schimbe" [27]. Mukařovský pledează în favoarea unei separări a istoriei literare de critica literară : evaluarea pur estetică aparține criticii mai degrabă decît istoriei literare. Critica, crede el, privește opera literară, în mod necesar, ca pe o structură fixă și definitivă, ca o configurație stabilă și bine închegată, în timp ce istoria trebuie să vadă structura poetică în continuă mișcare, elementele ei schimbîndu-și poziția și modificîndu-și mereu relațiile dintre ele. În istorie există numai un singur criteriu care interesează : gradul de noutate.

Dar Mukařovský (ca și ceilalți formaliști) nu poate răspunde la o întrebare esențială privind direcția schimbării : dacă schimbarea este numai alternare, acțiune și reacție, ea va fi o oscilație continuă în jurul aceleiași

26 Cartea lui Erlich este, în întreaga literatură de specialitate, cea care conține cele mai multe informații despre formaliștii ruși.

27 *Polákova Vzenešenost prirodi*, Praga, 1934, p. 9. Reprodus în *Kapitoly z české poetiky*, 2, Praga, 1948, pp. 100—101.

axe. Dar oare evoluţia are loc într-adevăr mereu în direcţia opusă ? Şi care este opusul ? Este lirica opusul epicii, aşa cum socotea Hegel ? Este metrul tonic opusul metrului silabic ? Este metonimia opusul metaforei ? Pe baza unicului criteriu al lui Mukařovský, nu se poate spune despre punctul de plecare al unei serii nimic altceva decît că este absolut nou. Ni se cere să-i preţuim pe iniţiatori mai mult decît pe marii maeştri, să-l preferăm pe Marlowe lui Shakespeare, pe Wyatt lui Spenser, pe Klopstock lui Goethe. Ni se cere să uităm că noutatea nu este neapărat valoroasă sau esenţială, că la urma urmelor, pot exista şi prostii originale. Ni se cere să nu ne gîndim că însuşi materialul istoriei literare trebuie să fie ales în funcţie de valoarea lui, că structurile implică valori şi că atunci cînd structurile se dezvoltă, valorile se dezvoltă şi ele. Istoria literară nu poate fi separată de critică, aşa cum a încercat să facă Mukařovský. Nu este surprinzător că în ultimii ani Mukařovský şi-a abandonat principiile formaliste şi a îmbrăţişat marxismul.

Este însă destul de ciudat că nici Mukařovský, nici vreun alt scriitor formalist n-a acordat atenţia cuvenită ultimului articol scris de Iuri Tînianov în colaborare cu Roman Jakobson, intitulat *Probleme ale studiului literaturii şi limbii* (1927), în care autorii reluau problema evoluţiei imanente, dar o revizuiau considerabil. Pasajele de importanţă crucială sînt acestea :

> Ideea unui sistem pur sincronic s-a dovedit a fi o iluzie. Fiecare sistem sincronic îşi are trecutul şi viitorul lui, care sînt părţi inseparabile ale sistemului. (Elementele arhaice reprezintă un fapt de stil : fundalul literar şi lingvistic poate fi interpretat ca un stil tocit, demodat ; sau, dimpotrivă, tendinţele inovatoare din limbă şi literatură pot fi concepute ca reînnoiri ale sistemului.)
>
> Noţiunea de sistem literar sincronic nu coincide cu noţiunea de perioadă cronologică aşa cum e ea concepută în general deoarece sistemul este compus nu numai din

opere literare apropiate din punct de vedere cronologic, ci şi din opere luate din literaturi străine şi din perioade mai vechi. Astfel, un catalog nediferenţiat al operelor care coexistă este insuficient. Ierarhia operelor dintr-o epocă dată este decisivă.[28]

Deşi formularea e uşor prea succintă şi, poate, obscură, pasajul conţine o critică radicală la adresa evoluţionismului literar şi sugerează remediile corecte : şi anume, libertatea criticului (precum şi a poetului) de a face o selecţie din operele trecutului, şi obligaţia criticului (care poate fi şi poet) de a formula judecăţi de valoare multiple.

Analogia dintre literatură şi spiritul uman este inevitabilă. Eu nu trăiesc numai în prezent, reacţionînd la trecutul imediat (aşa cum susţin evoluţioniştii), ci trăiesc simultan în trei timpuri: în trecut, prin memorie, în prezent şi, prin anticipaţie, planuri şi speranţe, în viitor. Eu pot ajunge, în orice moment, în trecutul meu îndepărtat sau în cel mai îndepărtat trecut al omenirii. În dezvoltarea spirituală a unui om există o simultaneitate constant potenţială : ea constituie o structură care este virtuală în orice moment dat. Nu este de loc adevărat că un artist se dezvoltă în mod necesar către un singur ţel viitor : el se poate adresa trecutului, preluînd un lucru conceput şi cu douăzeci, treizeci sau cincizeci de ani în urmă. El poate porni pe o cale complet diferită de cea iniţială. Actul prin care el se adresează trecutului pentru a găsi modele sau stimulente, în străinătate şi în ţara lui, în artă sau în viaţă, într-o altă artă, sau în gîndire — reprezintă o hotărîre deliberată, o selecţie de valori prin care el îşi constituie propria lui ierarhie a valorilor care va fi reflectată în ierarhia valorilor inclusă în operele lui artistice. În cele din urmă, aceasta va influenţa ierarhia valorilor unei perioade date, iar criticul va trebui s-o discearnă şi s-o interpreteze.

[28] *Voprosî izucenia literaturî i iazîka*, în *Novii Lef*, 12/1927, pp. 26—37.

Aplicat la literatură, evoluţionismul darvinist sau spencerian este fals, deoarece aici nu există genuri fixe, comparabile cu speciile biologice, care să poată servi de substrat al evoluţiei. Nu există o creştere şi o îmbătrînire inevitabilă, genurile nu se transformă unele în altele, iar între ele nu se dă o adevărată luptă pentru existenţă. Evoluţionismul hegelian are dreptate să nege principiul gradaţiei, să recunoască rolul conflictului şi al revoluţiei în artă, să privească relaţia dintre artă şi societate ca pe o relaţie de schimburi dialectice, dar greşeşte prin determinismul său rigid şi prin schematismul triadelor. Versiunea formalistă a hegelianismului greşeşte prin aceea că încearcă să ajungă la valoare pe o cale insensibilă la valori. Ceea ce se impune (şi acest lucru este sugerat de pasajul citat din Tînianov şi Jakobson) este modernizarea noţiunii de timp, aceasta fiind concepută nu pe baza cronologiei metrice a calendarului şi a fizicii, ci pe baza unei interpenetrări a ordinii cauzale în experienţă şi în memorie. O operă literară nu este pur şi simplu un element al unei serii, o verigă a unui lanţ. Ea se poate afla în relaţie cu orice lucru din trecut. Ea nu este doar o structură care poate fi analizată descriptiv, aşa cum consideră formaliştii ruşi şi cehi. Ea este o totalitate de valori care nu aderă la structură, ci constituie însăşi natura ei. Toate încercările de a stoarce valoarea din literatură au eşuat şi vor eşua mereu deoarece valoarea este însăşi esenţa operei literare.

În fine, nu se poate concepe o ştiinţă a literaturii care să separe studiul literar de critică (adică de judecata de valoare). Taine, care la început a încercat să elimine problema valorii din critică, a ajuns singur la concluzia că a greşit şi şi-a retractat vechile teorii în *Philosophie de l'art*,[29] lucrare în care a elaborat o schemă dublă incluzînd valoarea socială şi cea estetică.

[29] Vezi partea intitulată *De l'idéal dans l'art* publicată separat pentru prima dată în 1867. Comentarii bune se găsesc în Sholom J. Kahn, *Science and Aesthetic Judgment. A Study of Taine's Critical Method*, New York, 1953.

R. G. Moulton a eșuat atunci cînd a recomandat o „critică inductivă" ; la fel și Émile Hennequin, cînd a crezut că poate elabora o critică pur științifică pe baza studiului psihologiei autorului și sociologiei publicului.[30] I. A. Richards a eșuat și el cînd a încercat să reducă poezia la un fel de tonic pentru nervii noștri, deoarece n-a putut arăta concret ce înseamnă „șablonarea impulsurilor noastre" pe care, chipurile, ar realiza-o poezia, și n-a putut stabili o legătură între acea misterioasă stare sufletească și vreo operă literară concretă. Iar formaliștii ruși au eșuat, la rîndul lor, cînd au vrut să reducă toate valorile la una singură : cea a noutății.

Totuși, negînd „știința" criticii, nu înseamnă nicidecum că recomandăm subiectivismul pur, „aprecierea" și opinia arbitrară. Cercetarea literară trebuie să devină un corp de cunoștințe sistematice, studiul unor structuri, norme și funcții care conțin și *sînt* valori. Critica nu poate fi eliminată din istoria literară. Problema unei istorii literare intrinsece, problema centrală a evoluției, va trebui să fie abordată într-un spirit nou, pornind de la înțelegerea faptului că timpul nu este o simplă succesiune uniformă de evenimente, și că valoarea nu poate să constea numai în noutate. Problema este extraordinar de complexă, pentru că la orice pas e implicat întreg trecutul, și sînt în joc toate valorile. Noi trebuie să refuzăm soluțiile facile și să înfruntăm realitatea în întreaga ei densitate și diversitate concretă.[31]

30 Despre Moulton vezi *Science in Criticism*, în J. M. Robertson, *Essays towards a Critical Method*, Londra, 1889, pp. 1—148. *La Critique scientifique* (1888) a lui Émile Hennequin a fost recenzată de Brunetière în *Questions de critique*, Paris, 1889, pp. 297—324.

31 Nu știu să se fi scris vreo istorie a evoluționismului în literatură. Modul în care Ernst Troeltsch tratează conceptele evoluționiste din istoriografie și din filozofie în lucrarea *Der Historismus und seine Probleme*, Tübingen, 1922, aduce multe clarificări în această problemă. Idei valoroase am împrumutat din articolul lui F. S. C. Northrop *Evolution in its Relation to the Philosophy of Nature and the Philosophy of Culture*, în *Evolutionary Thought in America*, culegere îngrijită de Stow Persons, New Haven, 1950, pp. 44—84 și din lucrarea lui Hans Meyerhoff, *Time in Literature*, Berkeley, 1955.

Scanned with OKEN Scanner

CONCEPTELE DE FORMĂ ŞI STRUCTURĂ ÎN CRITICA SECOLULUI AL XX-LEA

DACĂ am dori, am putea cu uşurinţă să colecţionăm sute de definiţii date de criticii şi esteticienii contemporani noţiunilor de „formă" şi de „structură", şi să arătăm că ele se contrazic unele pe altele atît de radical, atît de fundamental, încît cel mai bun lucru ar fi să se renunţe la folosirea acestor termeni. Sîntem foarte tentaţi să ridicăm din umeri într-un gest de disperare, decretînd că această situaţie nu este decît un exemplu suplimentar al babilonicei învălmăşeli de limbi ce pare a fi o caracteristică a civilizaţiei noastre. Ni s-ar putea replica totuşi că există o alternativă a disperării, şi anume „filozofia analitică", propusă de un grup de filozofi englezi inspiraţi de austriacul Ludwig Wittgenstein. Aceştia declară că filozofia şi, prin urmare, şi estetica, este „examinarea modurilor în care e folosită limba" [1] şi, printr-o analiză stăruitoare, ajung la un rezultat de tipul unei serii de definiţii de dicţionar. Într-adevăr, acum un număr de ani fenomenologul polonez Roman Ingarden a scris un articol elaborat cu migală [2] în care deosebea nouă sensuri diferite ale opoziţiei formă-conţinut. În eseul de faţă îmi voi propune un scop mai modest şi cu totul diferit : aş dori să schiţez cîteva distincţii, destul de evidente, între conceptele de formă şi structură, aşa cum apar folosite de cîţiva dintre cei mai remarcabili critici ai epocii noastre, şi să sugerez, astfel, unele din tendinţele principale ale criticii secolului al XX-lea.

Nu exagerăm de loc dacă spunem că în prezent foarte mulţi critici sînt de acord că vechea distincţie dintre formă şi conţinut este caducă. Citez un comentariu recent al lui Harold Osborne :

[1] W. Elton, *Aesthetics and Language*, Oxford, 1954, p. 12.

[2] *Das Form-Inhalt-Problem im literarischen Kunstwerk*, în *Helicon*, I, 1938, pp. 51—67.

Scanned with OKEN Scanner

Forma unui poem, structura lui prozodică, jocul ritmurilor, limba caracteristică, nu mai sînt nimic de îndată ce le separăm de conţinut, de sens ; căci limba este limbă, deosebindu-se de zgomot, doar prin aceea că exprimă un sens. Tot astfel, conţinutul fără formă este o abstracţie nereală, fără existenţă concretă, pentru că atunci cînd este exprimat în alt limbaj, se exprimă de fapt altceva. Dacă vrem să înţelegem un poem, trebuie să-l percepem ca pe un întreg. Între formă şi conţinut... nu poate exista nici un conflict... căci nici una din aceste noţiuni nu are viaţă fără cealaltă, separarea însemnînd moarte pentru amîndouă.[3]

Această idee a inseparabilităţii şi reciprocităţii formei şi conţinutului este, desigur, foarte veche, fiind exprimată încă de Aristotel. Reafirmată de critica romantică germană, ea a ajuns, pe căi ocolite, prin Coleridge sau prin simboliştii francezi, sau prin De Sanctis, pînă în critica secolului al XX-lea, la Croce, la formaliştii ruşi, la noua critică americană, la *Formgeschichte*. În general, accepţiunea mai veche, retorică, în care au fost folosite aceste concepte în Renaştere şi neoclasicism, cînd prin „formă" se înţelegeau elementele de limbă ale compoziţiei — ritm, metru, structură, elocuţiune, imagini — iar prin „conţinut", mesajul şi doctrina, a fost abandonat, recunoscîndu-se că „de fapt, «forma» îmbrăţişează şi străbate *mesajul* într-un mod care are un sens mai profund şi mai substanţial decît mesajul abstract sau ornamentul separabil"[4]. Vechile puncte de vedere supravieţuiesc, de exemplu, în critica marxistă, cu interesul ei pentru mesaj şi ideologie. Totuşi, importanţa formei este recunoscută de criticii marxişti autentici ; de pildă, Georg Lukács asimilează ideologiei lui materialiste unele din ideile esteticii hegeliene şi subliniază impor-

[3] *Aesthetics and Criticism*, Londra, 1955, p. 289.
[4] W. K. Wimsatt şi Cleanth Brooks, *Literary Criticism*, New York, 1957, p. 748.

tanţa „formei estetice care ajută la exprimarea tuturor momentelor esenţiale ale universalităţii“. [5]

Astfel, ideea reciprocităţii dintre formă şi conţinut pare a fi, în general, bine stabilită în critica modernă. Voi încerca totuşi să arăt că, în practică, din această idee s-au tras concluzii foarte diferite.

În *Estetica* (1902) lui Croce, unitatea operei literare, identitatea formei şi conţinutului este exprimată cu mare vigoare. Croce respinge ideea existenţei unui conţinut care ar putea fi rezumat şi susţine că „actul estetic este formă şi nimic altceva decît formă“.[6] Dar a-l considera pe Croce „formalist“ ar însemna să-l înţelegem greşit. ~~După cum singur recunoaşte~~, el foloseşte termenii într-un sens aproape opus celui tradiţional : „Unii numesc «conţinut» expresia sau faptul intern (care, pentru noi, este deja formă), şi în schimb numesc «formă», marmura, culorile, melodiile, sunetele (care, pentru noi, nu mai sînt formă)“[7]. Pentru Croce „forma“ este „expresie-intuiţie“, un alt termen care desemnează opera de artă, dar opera de artă este, trebuie s-o înţelegem, un eveniment pur intern. „[Opera de artă] care se numeşte «externă» nu mai este operă de artă“, [8] spune Croce, vorbind în deplină concordanţă cu sistemul său epistemologic, care este un idealism total, monist. Croce admite chiar că ceea ce el numeşte formă ar putea fi numit şi conţinut. „A prezenta arta drept conţinut sau drept formă este doar o chestiune de terminologie, cu condiţia ca întotdeauna să se admită că conţinutul are o formă, iar forma conţine ceva, că sentimentul este un sentiment reprezentat, iar reprezentarea o reprezentare

[5] *Einführung in die Aesthetik Tschernyschewskijs* (1952), în *Beiträge zur Geschichte der Aesthetik*, Berlin, 1954, p. 159.

[6] *Estetica*, ed. a XI-a, Bari, 1965, p. 19 [Cf. B. Croce, *Estetica*, în româneşte de D. Trancă, Bucureşti, Editura „Univers“, 1970, p. 89].

[7] *Ibid.*, p. 107 [în româneşte p. 167].

[8] *Ibid.*, p. 57 [în româneşte p. 122].

Scanned with OKEN Scanner

care se simte.“ [9] Astfel, examinînd critica practică a lui Croce, constatăm mereu că el nu discută de loc probleme de formă (în vechiul sens), ci caută întotdeauna să definească sentimentul principal, facultatea majoră a unui scriitor. Critica lui nu se ocupă de structura obiectivă, verbală şi, desigur, nici de materia primă din afara artei, cum ar fi tema sau doctrina intelectuală, ci de sentimentele, atitudinile şi preocupările întruchipate în opera literară. Croce ajunge, de exemplu, la concluzia că Corneille a fost dominat de o singură pasiune, cea a liberului arbitru, şi că Ariosto a fost inspirat de setea unei armonii cosmice. Critica lui este de fapt etică, chiar psihologică, dacă admitem că Croce face o distincţie între personalitatea empirică şi cea poetică, studiind-o numai pe aceasta din urmă. Accentul pus pe unitatea şi unicitatea operei de artă duce adesea, în critica practică a lui Croce, la generalizări abstracte şi, după părerea mea, destul de goale. La Croce termenul de „formă“ şi-a inversat sensul : el este identic cu ceea ce Hegel numeşte *Gehalt*, sau substanţă.

În Franţa, Valéry se situează la polul opus lui Croce : nu este de mirare că Croce l-a detestat. Valéry, ca toţi criticii moderni, recunoaşte colaborarea dintre sunet şi sens în poezie, pe care o consideră un fel de compromis între cele două. „Valoarea unui poem rezidă în indisolubilitatea sunetului şi sensului.“ [10] Dar Valéry pune accentul pe „formă“ în sens de desen, cuvinte într-un desen, cuvinte care au căpătat o formă, aşa încît, cel puţin în teorie, „conţinutul“ dispare. El îl citează aprobator pe Mistral, care a afirmat că „nu există nimic altceva decît forma“, [11] şi este de acord cu Mallarmé pentru care „materialul nu mai este cauza „formei“, ci unul din efectele

[9] *Breviario di Estetica*, în *Nuovi Saggi di estetica*, ed. a III-a, Bari, 1948, p. 34 [Cf. B. Croce, *Elemente de estetică*, în româneşte de Şt. Neniţescu, Bucureşti, Cultura naţională, 1922].

[10] *Variété*, 5, ed. a XXX-a, Paris, 1948, p. 153.

[11] *Vues*, Paris, 1948, p. 173.

ei“ [12]. Valéry poate spune, paradoxal, că „conținutul nu este altceva decît o formă impură, adică o formă mixtă“ [13]. El îl apreciază pe Hugo pentru că la acesta „forma este întotdeauna suverană... Gîndirea devine un mijloc al exprimării și nu scopul ei,“ [14] iar despre sine însuși afirmă : „Cînd mă apropii cel mai mult de dispoziția mea ideală, „conținutul“ îl subordonez „formei“. Sînt întotdeauna înclinat să-l sacrific pe primul acesteia din urmă“ [15]. Acest formalism este extins pînă la obîrșia poemului în mintea poetului. „Uneori un lucru vrea să se exprime, alteori, vreun mijloc de exprimare dorește un lucru pe care să-l poată exprima“ [16]. Sugestiile tehnice, formale, se află pe primul plan : „O idee fermecătoare, emoționantă, « profund umană » (cum spun proștii) se naște uneori din nevoia de a lega două strofe, două exprimări“ [17]. „Personajele principale ale unui poem sînt întotdeauna catifelarea și vigoarea versurilor.“ [18] Valéry laudă cu încîntare valoarea convențiilor și a formelor convenționale, cum ar fi sonetul, deoarece țelul său este de a realiza opera literară ideală, unitară, independentă, atemporală, nepieritoare, un lucru așezat deasupra descompunerii naturii și declinului omului, un lucru absolut, „un sistem închis din toate părțile, în care nimic nu poate fi modificat“ [19]. Valéry nu acordă nici o valoare romanului difuz, și este deconcertat de violența dramei. El ne oferă un ideal auster de poezie pură, poezie practicată cu succes doar de Mallarmé și de el însuși.

La prima vedere, Valéry și T. S. Eliot par să se asemene foarte mult. Dar este o impresie greșită, cel puțin

[12] *Ibid.*, p. 188.

[13] *Variété, 3,* ed. a XLV-a, Paris, 1949, p. 26.

[14] *Vues,* p. 180.

[15] *Propos me concernant,* în Berne-Jouffroy, *Présence de Valéry,* Paris, 1944, p. 20.

[16] *Variété, 5,* 161.

[17] *Tel Quel, 2,* ed. a XXXVI-a, Paris, 1948, p. 76.

[18] *Variété, 1,* ed. a XCI-a, Paris, 1948, p. 78.

[19] Citat de Charles Du Bos, *Journal 1921—1923,* Paris, 1946, p. 222 (30 ianuarie, 1923).

Scanned with OKEN Scanner

în ceea ce priveşte atitudinea lor faţă de formă : în scrierile sale critice, Eliot nu se referă aproape niciodată la formă. Pe el îl preocupă procesul de creaţie, emoţiile şi sentimentele, problema „credinţei", tradiţia sau, cel mult, deosebirea dintre elocuţiunea poeziei şi cea a dramei. De fapt, în maniera lui obişnuită, de neangajare, şi el a exprimat un ecou la marea problemă a formei şi conţinutului : „La poetul perfect, forma şi conţinutul se îmbină şi sînt acelaşi lucru ; este cît se poate de corect să se spună că forma şi conţinutul sînt acelaşi lucru, şi la fel de corect să se spună că sînt lucruri diferite." [20] Pe el îl interesează sistemul imaginilor, „desenul din covor" : o imagine pe care o împrumută dintr-o binecunoscută nuvelă a lui Henry James. Totuşi, termenul sau conceptul de „formă" nu-i spune aproape nimic.

I. A. Richards, celălalt foarte influent critic englez al secolului, nu se ocupă nici el aproape de loc de „formă". El poate spune că „colaborarea strînsă dintre formă şi sens este, în poezie, principalul secret al Stilului," [21] dar numai pentru a nega că ar putea exista valori sonore, efecte metrice, desprinse de sens. El se dispensează total de formă, o dizolvă în impulsuri şi atitudini. Principalul discipol al lui Richards, William Empson, nu acordă nici el atenţie „formei". El studiază ambiguităţile limbajului poetic în pasaje şi în cuvinte izolate iar într-un studiu din 1952, *The Structure of Complex Words*, se ocupă mai degrabă de un tip special de lexicografie decît de critică literară. F. R. Leavis, un alt critic englez remarcabil, care a combinat unele idei luate din Eliot şi din Richards, este, de asemenea, indiferent la formă. „Tehnica poate fi studiată şi judecată numai prin referinţă la sensibilitatea pe care o exprimă ; altfel ea nu-i decît o abstracţiune lipsită de interes".[22] Leavis ne induce în eroare subliniind valorile lingvistice, valoarea cuvintelor, dar

[20] Introducerea la Ezra Pound, *Selected Poems*, Londra, 1928, p. X.
[21] *Practical Criticism*, New York, 1949, p. 233.
[22] *Education and the University*, Londra, 1943, p. 113.

foarte curînd el părăseşte suprafaţa verbală pentru a discuta emoţia specifică, sau etosul specific, pe care îl transmite un autor. În practică, metoda lui Leavis este ciudat de asemănătoare cu cea a lui Croce.

Singurul critic englez proeminent pe care l-a preocupat problema formei este Herbert Read. Pe el îl interesează îndeaproape artele frumoase, şi este familiarizat cu Clive Bell şi Roger Fry şi cu teoriile lor privind „forma semnificativă". Dar el se apropie mai mult de romantici (în special de Coleridge) [23] şi de T. E. Hulme, care a preluat de la Worringer distincţia dintre Abstracţie şi Empatie, dintre forma abstractă şi forma organică. Read apără forma organică şi, dincolo de muzicalitatea cuvintelor, de imagine şi de metaforă, vede structură şi concepţie, „structură care este materializarea cuvintelor într-un tipar sau într-o formă" [24]. În practică însă, Read este şi el un „emoţional" ca şi Eliot — doar că are un gust mai romantic — care caută „nexul emoţiei", [25] „sensibilitatea" şi, în cele din urmă, personalitatea psihică, pe care o explorează cu uneltele lui Freud şi Jung.

Situaţia din critica americană este complet diferită, deşi nu greşim cînd spunem că Noii critici se trag din Eliot şi Richards. Termenul larg de „Noua critică" nu permite să se vadă clar diversitatea extrem de mare a scrierilor critice americane apărute recent, profundele contradicţii şi divergenţe dintre principalii critici. Modul în care se abordează problema formei este un test excelent. Avînd în vedere scopul acestei lucrări, ne vom permite să ignorăm numeroşii critici distinşi ale căror preocupări principale sînt de ordin social, politic sau psihologic, critici cum ar fi Edmund Wilson sau Lionel Trilling. Restul criticilor americani moderni pot fi împărţiţi în trei grupe : Kenneth Burke şi Blackmur au aceleaşi vederi ; Ransom, Winters şi Allen Tate for-

[23] *Cf. The True Voice of Feeling, Studies in English Romantic Poetry*, Londra, 1953.

[24] *Collected Essays in Literary Criticism*, Londra, 1948, p. 60.

[25] *Ibid.*, p. 71.

mează un grup ; iar Cleanth Brooks şi W. K. Wimsatt sînt de acord, în principiu. Kenneth Burke combină metodele marxismului, psihanalizei şi antropologiei cu semantica, pentru a elabora un sistem de comportare şi de motivare umană, folosind literatura doar ca un punct de plecare sau ca o ilustrare. În primele lui cărţi mai există încă o oarecare preocupare pentru „formă", dar „forma" este definită ca „un mijloc de a trezi şi a satisface dorinţa. O operă are formă în măsura în care o parte a ei îl face pe cititor să anticipeze o altă parte şi să fie încîntat de succesiunea lor".[26] Astfel, întregul accent este pus, ca şi la Richards, pe reacţiile emoţionale ale cititorului. În *The Philosophy of Literary Form,* forma este complet subordonată unei interpretări care defineşte poezia ca pe o serie de „strategii pentru încercuirea unor situaţii" [27]. În practică, poezia este un act de autopurificare a poetului. Blackmur, care este puternic influenţat de Burke, are despre formă o concepţie similară, psihologistă : „scopul ei final este să dea expresie unuia din sentimentele legate de rostul vieţii" [28], dar el se ocupă mult mai mult decît Burke de literatură, cuvinte, elocuţiune, metru şi, uneori, de „principiul compoziţiei" — pe care, în chip destul de ciudat, îl numeşte „formă executivă" [29].

J. C. Ransom, îndeobşte considerat fondatorul Noii critici, şi Yvor Winters pot fi grupaţi la un loc — în ciuda dezacordurilor lor —, ambii reluînd unele vechi dualisme. Ransom deosebeşte, în poezie, „textură" şi „structură". „Textura" este detaliul aparent neînsemnat, viaţa locală concretă a unei poezii, care, prin însăşi lipsa pertinenţei logice, reconstituie *die Dinglichkeit,* „corpul", bogăţia calitativă a lumii, în timp ce „structura" este comentariul logic indispensabil pe care poezia

[26] *Counter—Statement,* ed. a II-a, Los Altos, California, 1953, p. 124.
[27] *The Philosophy of Literary Form,* Baton Rouge, 1941, p. 1.
[28] *The Lion and the Honeycomb,* New York, 1955, p. 268.
[29] *Ibid.,* p. 273.

trebuie să-l facă asupra realității.[30] Aici pare să se reintroducă dualismul formei și conținutului, al mesajului și ornamentului. El este reafirmat cît se poate de clar de foarte moralistul Yvor Winters : poezia face o expunere rațională, ușor de susținut, despre o experiență umană dată.[31] Forma este ceva moral : ea impune ordine materiei.[32] Forma este chiar o parte decisivă a „conținutului moral", care permite o reconciliere finală a sentimentelor și a tehnicii. Un dualism similar se ascunde în conceptul de „tensiune" al lui Allen Tate, concept în care se îmbină, într-un joc de cuvinte, „extensiunea" și „intensiunea", „intensiunea" fiind ceva foarte asemănător cu „textura" lui Ransom.

Dintre criticii americani, adevăratul „formalist" este Cleanth Brooks, care a abandonat în mod categoric aceste dihotomii, înțelegînd mai clar decît oricare altul punctul de vedere organicist. Totuși, Brooks vine și el din direcția lui Richards și Empson și, cel puțin în eseurile lui de început, folosește un vocabular psihologist înșelător. El analizează poeziile ca structuri de tensiuni, de paradoxuri și de ironii. Ironia și paradoxul sînt termeni folosiți de Brooks în sens foarte larg : ironia este „un termen general desemnînd tipul de calificativ pe care diferitele elemente dintr-un context îl primesc din partea contextului" [33]. Astfel, el analizează unitatea contextuală, coerența și integritatea formală a unei poezii, respingînd „erezia parafrazei", adică orice încercare de a reduce o poezie la conținutul ei în proză. Brooks nu cade în păcatul falselor analogii biologiste care apar în concepția organicistă despre formă, ci tratează consecvent opera literară ca o totalitate care — în ciuda folosirii unor termeni metaforici foarte variați, cum ar fi

[30] Vezi *The World's Body*, New York, 1938, în special capitolul *Poetry: A Note in Ontology* ; și *The New Criticism*, Norfolk, Connecticut, 1941, capitolul : *Wanted : An Ontological Critic.*

[31] *In Defense of Reason*, Denver, 1947, p. 11.

[32] *Ibid.*, 64 n.

[33] *The Well Wrought Urn*, New York, 1947, p. 191.

cei de „rezolvare", „echilibru" şi „armonizare" — este privită ca o structură autentic lingvistică şi formală. Brooks se ocupă cu precădere de critica şi analiza anumitor poeme. Totuşi, expunerile făcute la nivelele abstracte, pur filozofice, ale teoriei organiciste au devenit lucru curent în estetica americană: le găsim la William K. Wimsatt care, în colaborare cu Brooks, a scris recent o scurtă istorie a criticii literare (intitulată *Literary Criticism)*; la Susanne Langer care, inspirîndu-se din Cassirer şi Bell, defineşte arta ca „crearea unor forme simbolizînd sentimente umane"[34]; în opera lui Morris Weitz *Philosophy of the Arts* (1950); şi la Eliseo Vivas.

Conceptul de „formă organică", de „unitate în varietate", de „reconciliere a contrariilor" a fost luat de la Coleridge, care îl împrumutase de la romanticii germani. Totuşi, în Germania tradiţia lui se stinsese, cel puţin în practică. În secolul al XIX-lea formalismul lui Herbart, pentru care forma era suprafaţa senzorială sau combinaţia sunetelor, a fost o mişcare importantă în estetică, în special pentru artele frumoase şi pentru muzică (E. Hanslick), dar a influenţat foarte puţin critica literară. Cercetarea literară germană a devenit sau filologică sau, în secolul al XX-lea, — influenţată de figura impunătoare a lui Dilthey şi de conceptul acestuia de *Erlebnis* — din ce în ce mai *geistesgeschichtlich* şi mai psihologistă. Nici chiar critica practicată de şcoala lui George, la care regăsim sensibilitatea pentru formă, nu poate fi numită „formalistă". În cartea lui despre Goethe, Gundolf încearcă să reconstituie „figura" *(die Gestalt)* scriitorului, termen care sugerează o sinteză obscură între o biografie şi o lucrare de critică. În această figură îndrăzneţ stilizată, nu se poate face, susţine Gundolf, nici o deosebire între trăire şi operă. Evident, Gundolf confundă şi el viaţa cu arta.

[34] *Feeling and Form*, New York, 1953, p. 40.

În domeniul studiilor mai strict academice, Oskar Walzel a acordat din nou atenţie problemelor formale: deşi termenii lui fuseseră folosiţi şi înainte, el a contribuit, cred eu, la înlocuirea, în Germania, a vechii dihotomii *Form-Stoff*, rebotezînd această pereche *Gehalt* şi *Gestalt*. Dar opera lui se ocupă fie de procedee tehnice individuale, fie de „luminarea reciprocă a artelor" *(die wechselseitige Erhellung der Künste)*, luminare pe care o obţine transferînd la istoria literară categoriile elaborate de Wölfflin pentru istoria artei. Este o teorie privind evoluţia stilurilor. Anumite tipuri de stil, concepute foarte larg, sînt interpretate în primul rînd prin prisma istoriei intelectuale sau a schimbărilor obscure petrecute în felul de a „vedea". Acelaşi lucru cred că se poate spune şi despre lucrarea lui Paul Böckmann, *Formgeschichte der deutschen Dichtung* (1949). Aici noţiunea de *Formgeschichte* este definită ca: *Geschichte der Auffassungsformen des Menschlichen* (istoria formelor de interpretare a umanului) [35]; adică forma este transformată într-o atitudine faţă de lume, în autocunoaşterea şi autointerpretarea omului, sau rămîne *Formwille* (voinţă de formă) sau chiar, paradoxal, *Formgedanke* (idee de formă). Böckmann şi mulţi alţi critici germani operează cu termenul de „formă internă", care, preluat din tradiţia neoplatonică, a trecut de la Shaftesbury la Winckelmann, la Goethe şi la Wilhelm von Humboldt, dar a rămas tot atît de vag, deoarece între „forma internă" şi „forma externă" nu se poate trage o linie de demarcaţie. „Forma internă" pare a fi doar un nume metaforic dat atitudinilor psihologice şi filozofice grupate în jurul unui punct considerat drept centru. Cartea lui Böckmann îmi pare o *Geistesgeschichte* întrucîtva deghizată. Nici formalistă, nici critică, ci istoristă şi relativistă, ea caută să arate trecerea de la simbolismul medieval la arta expresiei *(Ausdruckskunst)*, la exprimarea romantică a eului.

[35] Hamburg, 1949, p. 13.

Scanned with OKEN Scanner

Termenul de „formă organică" a fost şi el reluat în Germania, de către Günther Müller şi Horst Oppel, care au pus un accent deosebit pe analogiile lui biologiste. Analogia dintre opera literară şi o fiinţă vie este atît de mult exploatată de aceşti doi autori, încît ei sînt în pericol constant de a oblitera distincţia dintre artă şi viaţă, dintre o operă de artă făcută de om şi un animal sau un copac. Müller, de exemplu, vorbeşte despre schema timpului dintr-un roman ca şi cînd ar fi scheletul unui animal.[36] Cercetarea literară e menită să devină o ramură a biologiei.

În unele ţări, în special în Franţa, existenţialismul a însemnat o întoarcere la studiul literaturii ca filozofie. În Germania, fapt surprinzător, existenţialismul s-a concentrat asupra textului operei literare, asupra structurii ei proiectate — căci existenţialismul german nu are încredere în *Geistesgeschichte,* sociologie şi psihologie. În special în operele lui Max Kommerell şi ale lui Emil Staiger se vădeşte un nou interes pentru problema formei, deşi aceşti autori nu se ocupă atîta de formă în general, cît de interpretarea unor pasaje izolate, sau de teoria genurilor legată de epocă şi de timp. Remarcabila carte a lui Friedrich Bollnow despre Rilke demonstrează foarte clar pericolele atitudinii existenţialiste în analiza literaturii: poeziile sînt tratate aproape ca o succesiune de declaraţii filozofice care trebuie fie acceptate ca adevăruri categorice, fie respinse ca false.

Mi se pare că, în ciuda adevărului care stă la baza teoriei organiciste — unitatea conţinutului şi formei — astăzi am ajuns într-un impas. O privire finală asupra formalismului rus, pe care îl discut mai pe larg în eseul *Revolta împotriva pozitivismului,* ar putea să vină în sprijinul acestei concluzii şi să sugereze, cel puţin, o cale de ieşire. Mişcarea formaliştilor ruşi nu este prea cunoscută în Vest, deoarece textele ei sînt greu acce-

[36] Vezi *Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie,* Halle, 1941, şi *Morphologische Poetik,* în *Helicon* 5, 1943; şi Oppel, *Morphologie der Literaturwissenschaft,* Mainz, 1947.

sibile. Dar acuma există, în engleză, o bună prezentare a acestei mişcări, lucrarea *Russian Formalism*[37] scrisă de Victor Erlich, care ne permite să-i cunoaştem foarte precis teoriile de bază. Pentru formaliştii ruşi „forma" a devenit o noţiune atît de cuprinzătoare, încît a ajuns să însemne pur şi simplu tot ceea ce constituie o operă literară. Ei au pledat pentru ideile lor într-un context de protest împotriva ideii de formă concepută ca un simplu recipient în care se varsă un conţinut gata făcut. Ei au susţinut, ca mulţi critici de dinaintea lor şi de după ei, unitatea inextricabilă a formei şi conţinutului, imposibilitatea tragerii unei linii demarcatoare între „elementele lingvistice" şi „ideile" exprimate prin ele. Conţinutul implică un anumit element de formă. De exemplu, se poate considera că întîmplările povestite într-un roman fac parte din conţinut, în timp ce modul în care ele sînt aranjate într-o intrigă face parte din formă. Totuşi, desprinse din acest aranjament, ele nu mai au nici un efect artistic. Chiar şi în limbajul suprafeţei estetice, considerat de obicei ca făcînd parte din formă, trebuie să se facă o deosebire între cuvintele însele, de obicei indiferente din punct de vedere estetic, şi modul în care cuvintele separate formează unităţi de sens, singurele care au efect estetic. Formaliştii ruşi au ales, adesea foarte inconsecvent, două soluţii. Prima este pur şi simplu extinderea termenului de „formă". „Forma este ceea ce face ca o exprimare lingvistică să fie o operă de artă." Astfel, Viktor Şklovski poate spune că „Metoda formalistă nu neagă ideologia sau conţinutul artei, ci consideră că aşa-numitul conţinut este unul din aspectele formei."[38] Viktor Jirmunski admite că „dacă prin «formal» înţelegem «estetic», toate faptele de conţinut devin, în artă, fenomene formale". Aceasta îi permite să spună: „Iubirea, durerea, tragica luptă interioară, o idee filozofică etc. nu există în poezie

[37] Haga, 1955.
[38] *Op. cit.*, p. 160.

ca atare, ci doar în forma lor concretă.“ [39] Din această teorie Roman Jakobson trage concluzia că artistul nu poate fi făcut răspunzător de ideile exprimate în opera sa. „Este tot atît de absurd să se atribuie idei şi sentimente unui poet pe cît era de absurd, în evul mediu, ca spectatorii să bată un actor pentru că juca rolul lui Iuda. De ce ar purta poetul o răspundere mai mare pentru conflictul de idei decît pentru un duel cu spade sau pistoale ?“ [40] Ideile sînt ca şi culorile pe o pînză : mijloace pentru atingerea unui scop, funcţionînd într-o totalitate artistică pe care o numim „formă“.

Dar de obicei formaliştii ruşi şi-au dat seama că nu este suficient ca, pur şi simplu, să facă forma să absoarbă conţinutul. De aceea au înlocuit dihotomia tradiţională cu una nouă : de-o parte materialele extraartistice, neestetice, de altă parte, suma procedeelor artistice. „Procedeul artistic“ *(priiom)* a devenit pentru ei singurul obiect legitim al studiului literar, cu rezultatul că „forma“ a fost înlocuită de un concept mecanicist : suma tehnicilor sau metodelor, care pot fi studiate fie separat, fie în diverse combinaţii. Formaliştii ruşi, în special în operele lor de început, au considerat limbajul poetic drept un limbaj special, caracterizat printr-o „deformare“ intenţionată a vorbirii obişnuite, deformare obţinută prin ceea ce ei au numit, cu o expresie pregnantă, „violenţa organizată“ comisă împotriva acestei vorbiri. Ei au studiat stratul sonor, armonia vocală, grupurile de consoane, rima, ritmul prozei şi metrul, bazîndu-se din plin pe rezultatele lingvisticii moderne, pe conceptul ei de fonem şi pe metoda ei funcţională. Ei erau pozitivişti, călăuziţi, în cercetarea literară, de un ideal ştiinţific, aproape tehnologic. În concepţia lor, forma pare a fi o sumă de relaţii între elemente. Deşi cu unelte infinit mai fine, ei s-au întors la vechiul „formalism“ retoric.

39 *Op. cit.*, p. 159.
40 *Noveişaia ruskaia poezia*, Praga, 1921, pp. 16—17.

Dar cînd, în perioada dintre cele două războaie mondiale, formalismul rus a fost exportat în Polonia și în Cehoslovacia, el a venit în contact cu tradiția germană a conceptelor de *Ganzheit* (întreg, totalitate) și *Gestalt* și cu ideile filozofice privind natura obiectului contemplației care pot fi găsite în fenomenologia lui Husserl sau, într-un mod diferit, în filozofia formelor simbolice a lui Cassirer. Criticii cehi grupați în jurul Cercului lingvistic de la Praga (astăzi defunct) au numit această doctrină nu „formalism", ci „structuralism", deoarece li s-a părut că termenul de „structură" (care nu trebuie în nici un caz interpretat ca referindu-se la ceva pur arhitectural) sugerează mai clar ideea totalității operei literare, și implică mai puțin referirea la elemente externe, neesențiale, decît termenul de „formă". Ei au înțeles că „forma" nu poate fi studiată doar ca o sumă de procedee, că ea nu este pur senzorială, și nici chiar pur lingvistică, deoarece proiectează o „lume" de motive, teme, personaje și intrigi. Fenomenologul polonez Roman Ingarden a făcut, în *Das literarische Kunstwerk* (1931), cea mai coerentă expunere a unei teorii care consideră că opera literară este o totalitate, dar o totalitate compusă din diferite straturi eterogene.[41] Acest mod de a concepe opera literară evită două primejdii: aceea a organicismului extrem, care face din opera literară o totalitate informă în care nu se mai poate distinge nimic, și aceea, opusă, a fragmentării atomiste. Astfel, se pare că Wolfgang Kayser, în *Das sprachliche Kunstwerk* (1948), și-a orientat analiza în direcția corectă, deși unele dintre distincțiile pe care le face sînt greu de acceptat. Teoria stratificării operei literare, pe care am dezvoltat-o și eu în cartea mea (și a lui Austin Warren) *Theory of Literature* (1949), ne permite să ne reîntoarcem la cercetări analitice concrete, fără să fie

[41] Halle, 1931, p. 24. *Die wesenmässige Struktur des literarischen Werkes liegt m. E. darin, dass es ein aus mehreren heterogenen Schichten aufgebautes Gebilde ist.*

Scanned with OKEN Scanner

nevoie să sacrificăm ideile de bază privind integritatea, totalitatea şi unitatea conţinutului şi formei.

Totuşi, mi se pare că nici chiar o analiză completă a structurii unei opere literare nu epuizează sarcina cercetării literare. După cum am mai spus, o operă literară este o totalitate de valori care nu aderă, pur şi simplu, la structură, ci constituie însăşi esenţa ei. Toate încercările de a stoarce valoarea din literatură au eşuat şi vor eşua mereu, deoarece valoarea este însăşi esenţa operei literare. Studiul literaturii nu poate şi nu trebuie să fie separat de critica literară, adică de judecata de valoare. Va fi sarcina unei alte lucrări să arate că nu putem separa forma şi structura de concepte precum cele de valoare, normă şi funcţie, şi că nu putem avea o ştiinţă a formei şi structurii sau a stilului care să nu facă parte dintr-o estetică şi dintr-un canon de critică.

Scanned with OKEN Scanner

CONCEPTUL DE BAROC ÎN CERCETAREA LITERARĂ

1

TOŢI cei care studiază engleza vor fi de acord că folosirea în această limbă a termenului de „baroc" aplicat literaturii este un import recent din ţările continentale ale Europei. O istorie completă a termenului, pe care pînă acum nimeni n-a încercat s-o scrie,[1] ar prezenta un interes considerabil, deşi nu cred că istoria vreunui termen poate fi decisivă pentru accepţiunea lui actuală, şi cu toate că îmi dau seama că reîntoarcerea la vreunul dintre sensurile iniţiale ale unui termen nu poate fi impusă ; cu atît mai puţin, desigur, prin verdictul unui singur om.

După cum au arătat, cu ajutorul unor citate convingătoare[2], Karl Borinski şi Benedetto Croce, cuvîntul „baroc" vine de la *baroco*, numele celui de-al patrulea mod al figurii a doua a silogismului din nomenclatura scolastică. Este vorba de un silogism de tipul : „Toţi P sînt M ; unii S nu sînt M, deci unii S nu sînt P" ; sau, citînd exemplul dat de Croce : „Toţi proştii sînt încăpăţînaţi ; unii oameni nu sînt încăpăţînaţi, deci unii oameni nu sînt proşti". Acest tip de argument a fost considerat sofistic şi forţat încă în 1519, cînd Luis Vives i-a ridiculizat pe profesorii de la Paris numindu-i „sofişti specialişti în *baroc* şi baralipton."[3] Croce citează mai multe exemple de folosire, începînd din 1570, a unor expresii cum ar fi *ragioni barrochi*. Se pare, deci,

[1] J. Isaacs, *Baroque and Rococo: A History of Two Concepts*, în *Bulletin of the International Committee of the Historical Sciences*, 9/1937, pp. 347—348, este doar un foarte scurt rezumat al unei conferinţe nepublicate.

[2] Karl Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, Leipzig, 1914, vol. 1, pp. 199, 303 ; Benedetto Croce, *Storia della Età barocca in Italia*, Bari, 1929, pp. 20 şi urm.

[3] Citat în Gustav Schnürer, *Katholische Kirche und Kultur in der Barockzeit*, Paderborn, 1937, p. 68, din *In pseudodialecticos*.

că etimologia dată în *New English Dictionary* și în alte lucrări, conform căreia termenul ar deriva de la spaniolul *barrueco* (perlă cu o formă neregulată), trebuie abandonată. În secolul al XVIII-lea termenul apare cu sensul de „extravagant", „bizar". În această accepțiune este folosit, în 1739, de Charles de Brosses, iar în 1755 J. J. Winckelmann îl folosește în sensul de „decorativ", „degajat".[4] În lucrarea lui Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique de l'architecture* (1795—1825), termenul este definit ca „o nuanță a bizarului", Guarino Guarini fiind considerat maestrul barocului.[5] Se pare că Jacob Burckhardt a fost cel care a impus, în istoria artei, termenul de „baroc" pentru a denumi ceea ce el considera a fi decadența Renașterii superioare: arhitectura încărcată a Contrareformei din Italia, Germania și Spania. În 1843 el întrebuințase termenul de *rococo* exact în sensul în care a folosit mai tîrziu termenul de baroc, și sugerase că fiecare stil își are rococoul său: un stadiu tîrziu, încărcat, decadent.[6] În această accepțiune lărgită sugerată de Burckhardt, termenul a fost adoptat de Wilamowitz-Moellendorff, vestitul filolog clasicist, care în 1881 a scris despre „barocul vechi", adică despre arta elenistică. În a sa *Weltgeschichte der Kunst* (1888)[7], L. von Sybel are un capitol despre vechiul baroc roman. În același an apare cartea lui Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock*, o monografie detaliată care se ocupă mai ales de dezvoltarea arhitecturii la Roma. Opera lui Wölfflin este foarte importantă nu numai pentru că a făcut, în termeni laudativi, prima analiză teh-

[4] Charles de Brosses, *Le Président de Brosses en Italie*, culegere îngrijită de R. Colomb, 2, Paris, 1885, 15; J. J. Winckelmann. *Sendschreiben*, 1744, p. 113, citat de Borinski, *Die Antike*, p. 303 și *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke*, Dresda, 1756, p. 87.

[5] Citat de Heinrich Wölfflin în *Renaissance und Barock*, München, 1888, p. 87.

[6] Wölfflin, ibid., se referă la lucrarea lui Burckhardt *Über die vorgotischen Kirchen am Niederrhein*, în *Niederrheinisches Jahrbuch*, editat de Lersch în 1843.

[7] Vezi n. 5.

nică serioasă a dezvoltării stilului baroc la Roma, ci și pentru că conține cîteva pagini despre posibilitatea aplicării termenului de baroc la literatură și la muzică. Cartea lui Wölfflin marchează începutul reevaluării artei baroce, reevaluare continuată curînd de alți istorici germani ai artei, cum ar fi Gurlitt, Riegl și Dehio, și curînd inițiată în Italia de Giulio Magni și Corrado Ricci, iar în Anglia de Martin S. Briggs și Geoffrey Scott. Acesta din urmă a scris o ferventă apologie a barocului intitulată, destul de ciudat, *The Architecture of Humanism* (1914).[8] După primul război mondial, admirația și simpatia pentru chiar și cele mai grotești și chinuite forme de artă barocă au atins punctul culminant în Germania ; și în alte țări au existat mulți entuziaști, ca, de exemplu, Eugenio d'Ors în Spania, Jean Cassou în Franța și Sacheverell Sitwell în Anglia.[9] Astăzi, în istoria artei barocul este considerat acel stadiu al artei europene care a urmat după Renaștere. Termenul este folosit nu numai în arhitectură, ci și în sculptură și pictură, și îi include nu numai pe Tintoretto și El Greco, ci și pe Rubens și Rembrandt.

Termenul de „baroc" este de asemenea pe deplin încetățenit în istoria muzicii. Se pare că în secolul al XVIII-lea era binecunoscut, deoarece *Dictionnaire de la Musique* (1764) al lui Rousseau îl dă ca termen aplicat muzicii cu „armonie confuză" și cu alte vicii.[10] Se pare însă că cehul August W. Ambros, specialist în istoria muzicii, a fost primul care l-a folosit, în 1878, ca ter-

[8] Cornelius Gurlitt, *Geschichte des Barockstils in Italien*, Stuttgart, 1887; *Geschichte des Barockstils und des Rococo in Deutschland*, Stuttgart, 1889 ; *Alois Riegl, Barockkunst in Rom*, Viena, 1908 ; Giulio Magni, *Il Barocco a Roma*, Torino, 1911—1913, 3 vol. ; Corrado Ricci, *Baroque Architecture and Sculpture in Italy*, Londra, 1912 ; Martin Shaw Briggs, *Baroque Architecture*, Londra, 1913, Geoffrey Scott, *The Architecture of Humanism*, Londra, 1914, (ed. a II-a, New York, 1924).

[9] Eugenio d'Ors, *Du Baroque*, Paris, 1935 ; Sacheverell Sitwell, *Southern Baroque Art*, Londra, 1931, *Spanish Baroque Art*, Londra, 1931, *German Baroque Sculpture*, Londra, 1938; Jean Cassou, *Apologie de l'art baroque*, în *L'Amour de l'art*, septembrie-octombrie, 1927.

[10] Amsterdam, 1769, vol. 1, p. 62 (ed. 1-a, 1764).

Scanned with OKEN Scanner

men denumind o anumită perioadă.[11] Astăzi el este etichetă curentă pentru muzica secolului al XVII-lea și pare să fie aplicat frecvent lui Schütz, Buxtehude, Lully, Rameau și chiar și lui Bach și Händel.[12] În prezent există chiar și filozofi baroci; Spinoza a fost numit baroc, și am găsit termenul aplicat lui Leibniz, Comenius și chiar și lui Berkeley.[13] Spengler a vorbit de pictură, muzică, filozofie și chiar psihologie, matematică și fizică barocă. Practic, termenul de „baroc" este astăzi folosit în istoria generală a culturii pentru toate manifestările civilizației secolului al XVII-lea.[14]

După cîte știu, Wölfflin a fost primul care a transferat termenul de baroc la literatură. Într-o remarcabilă pagină din *Renaissance und Barock* (1888)[15] el sugerează că deosebirea dintre *Orlando Furioso* (1516) al lui Ariosto și *Ierusalimul eliberat* (1584) al lui Tasso ar putea fi comparată cu deosebirea dintre Renaștere și baroc. La Tasso el remarcă o tendință de exagerare, un ton emfatic, o strădanie de a exprima idei înalte, trăsătură

[11] W. August Ambros, *Geschichte der Musik*, Breslau, 187, vol. 4, pp. 85—86.

[12] De exemplu, în Oscar Thompson, *Dictionary of Music and Musicians*, New York, 1943. Cărțile de istorie a muzicii scrise de Leichtentritt, Paul Lang, McKinney și Anderson și majoritatea altor istorii curente ale muzicii cuprind capitole dedicate barocului. Cf. de asemenea Robert Haas, *Die Musik des Barocks*, Potsdam-Wildpark, 1929.

[13] Carl Gebhardt, *Rembrandt und Spinoza, Stilgeschichtliche Betrachtungen zum Barockproblem*, în *Kantstudien*, 32/1927, pp. 161—181, susține că Rembrandt și Spinoza sînt amîndoi baroci, asemănîndu-se foarte mult. Cartea lui Karl Joël, *Wandlungen der Weltanschauung*, Tübingen, 1938, vol. 1, cuprinde un capitol despre filozofia barocă. Vezi Hermann Schmalenbach, *Leibniz*, München, 1921, în special pp. 11—18; Dietrich Mahnke, *Der Barock — Universalismus des Comenius*, în *Zietschrift für Geschichte des Erziehung*, nr. 21/1931, pp. 97—128 și nr. 22/1932, pp. 61—90; *Der Zeitgeist des Barock und seine Verewigung in Leibnizens Gedankenwelt*, în *Zietschrift für deutsche Kulturphilosophie*, 2/1936, pp. 95—126.

[14] Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, München, 1923, vol. 1, p. 400 (ed. I, 1918); Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, München, 1929, vol. 2; Willi Flemming, *Deutsche Kultur im Zeitalter des Barocks*, Potsdam, 1937; Schmürer, *Katholische Kirche*.

[15] Pp. 83—85.

Scanned with OKEN Scanner

absentă la Ariosto, dar pe care o regăsește în versiunea dată de Berni poemului lui Boiardo, *Orlando innamorato*. Imaginile sînt mai unitare, mai sublime; există mai puțină imaginație vizuală *(Anschauung)*, dar mai multă atmosferă *(Stimmung)*. Se pare că mult timp ideile sugerate de Wölfflin n-au găsit ecou. Consultînd un mare număr de scrieri despre marinism, gongorism, euphuism, *préciosité* și stilul bombastic german *(Schwulst)*, n-am întîlnit, înainte de 1914, decît unul sau două pasaje în care o operă sau o mișcare literară este numită barocă, deși arta barocă se discuta sub acest nume, ca un fenomen similar.[16] Acest lucru se aplică și la scrierile lui Benedetto Croce dinainte de primul război mondial. În *Saggi sulla letteratura italiana del seicento* (1910) Croce nu numește niciodată literatura din această perioadă „barocă", deși face o comparație cu barocul din artă și chiar avertizează împotriva „exagerării" în aprecierea literaturii secolului al XVII-lea, „la care ne-ar putea ușor duce moda actuală care, în artele plastice, s-a reîntors la baroc."[17]

În 1914 însă un cercetător danez, Valdemar Vedel, a publicat un articol, *Den digteriske Barokstil omkring aar 1600*,[18] în care constată o mare asemănare între stilul lui Rubens și stilul poetic francez și englez dintre 1550—1650. În această perioadă literatura este, ca și arta lui Rubens, decorativă, plină de culoare, emfatică. Vedel face o listă a temelor și cuvintelor favorite care apar în literatură și pe care le consideră aplicabile și artei lui Rubens: măreț, elevat, înflorituri, roșu, flăcări, cai, vînătoare, război, aur, preferință pentru spectaculos, bombastic, mascaradă mitologică. Dar articolul lui Vedel, poate pentru că era în daneză, a fost complet ignorat.

[16] Corrado Ricci, în *Baroque Architecture and Sculpture in Italy*, New York, 1912, îl numește pe Marino *the baroque poet* par excellence (p. 1). Este primul exemplu de aplicare a termenului la literatură cunoscut în engleză.

[17] Bari, 1910, cf. pp. XIX, XX, 404 etc.

[18] În *Edda*, Kristiana, 2/1914, pp. 17—40.

Scanned with OKEN Scanner

Centrul din care s-a răspîndit termenul a fost Germania, și în special orașul München, unde Wölfflin, de origine elvețian, era profesor. În 1914, colegul lui care preda literatura germană, Karl Borinski, a publicat o carte de mari dimensiuni, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, al cărei subtitlu, pentru volumul întîi, era *Evul mediu, Renașterea și barocul*. În legătură cu barocul el discută în special teoriile conceptiste ale lui Gracián și schițează, pe un ton savant, o istorie a termenului substanțial corectă.[19]

În 1915, Wölfflin a publicat o nouă carte, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*,[20] în care pune în opoziție Renașterea și barocul, considerîndu-le principalele două tipuri de stil, și stabilește criterii foarte concrete pentru deosebirea lor. Această carte a făcut o extraordinară impresie asupra mai multor istorici literari germani care se ocupau de problema stilului. Ea îndemna la imitare și la un posibil transfer al termenului la istoria literară. În 1916, fără să-l menționeze pe Wölfflin, Fritz Strich a făcut o analiză stilistică a poeziei lirice germane din secolul al XVII-lea, numind-o „barocă"[21]. În același an, Oskar Walzel a publicat un articol în care susține că Shakespeare aparține barocului.[22] În 1917, Max Wolff a combătut părerea lui Walzel, dar a admis prezența barocului în poemele lui Shakespeare *Venus and Adonis* și *The Rape of Lucrece* și în opera lui Lyly[23]. În 1918, Josef Nadler a publicat ediția în trei volume a operei sale *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und*

19 Vezi n. 2.

20 München, 1915.

21 *Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts*, în *Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte, Festschrift für Franz Muncker*, München, 1916, pp. 21—53.

22 *Shakespeares dramatische Baukunst*, în *Jahrbuch der Shakespeare-gesellschaft*, 52/1916, pp. 3—35, reprodus în *Das Wortkunstwerk, Mittel seiner Erforschung*, Leipzig, 1926, pp. 302—325.

23 *Shakespeare als Künstler des Barocks*, în *Internationale Monatsschrift*, 11/1917, pp. 995—1021.

Scanned with OKEN Scanner

Landschaften,[24] o încercare originală de a scrie istoria literaturii germane „de jos", începînd cu literatura locală a orașelor și provinciilor germane. Nadler, a cărei orientare era pe atunci puternic austriacă și romano-catolică, a folosit termenul de „baroc" cît se poate de răspicat pentru a califica literatura iezuită a Contra-reformei din Germania de sud.

Dar toate manifestările pe care le-am menționat pînă acum au fost relativ izolate. Extraordinara modă a folosirii termenului de „baroc" în literatură a apărut în Germania abia prin 1921—1922. În 1921, Rudolf von Delius a publicat o antologie de poezie germană barocă, iar în anul următor au apărut nu mai puțin de patru asemenea antologii.[25] Josef Gregor a scris o carte despre teatrul vienez baroc[26], iar Arthur Hübscher, cu articolul *Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls*[27], s-a situat în fruntea lungului șir de filozofi care, după el, au scris despre baroc. Herbert Cysarz, unul dintre cei mai prolifici și mai pretențioși scriitori germani care s-au ocupat de barocul literar, și-a publicat prima carte, masivă și de o concepție îndrăzneață, *Deutsche Barockdichtung,* în 1924.[28] De atunci interesul pentru secolul al XVII-lea german a crescut în salturi și a produs o bogată literatură, în care termenul de baroc este pretutindeni prezent. Ezit să emit vreo teorie în legătură cu cauzele exacte ale acestei redeșteptări a interesului pentru poezia germană barocă. Ea s-ar putea datora, în parte, lui Spengler, care folosise ter-

[24] Regensburg, 1918.

[25] *Die deutsche Barocklyric,* Stuttgart, 1921; Max Pirker, *Das deutsche Liebeslied in Barock und Rokoko,* Zürich, 1922; Fritz Strich, *Die deutsche Barocklyrik, în Genius,* 3/1922, München ; W. Unus, *Die deutsche Lyrik des Barock,* Berlin, 1922; R. Wiener, *Pallas und Cupido. Deutsche Lyrik der Barockzeit,* Viena, 1922.

[26] *Das Wiener Barocktheater,* Viena, 1922.

[27] *Grundlegung einer Phaseologie der Geistesgeschichte,* în *Euphorion,* 24/1922, p. 15 ; Ergänzungsheft, pp. 517—562, 759—805.

[28] Leipzig, 1924; vezi articolul lui mai vechi, *Vom Geist des deutschen Literaturbaroks,* în *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte,* 1/1923, pp. 243—268.

Scanned with OKEN Scanner

menul, în mod vag, în *Der Untergang des Abendlandes* [29] și, în parte, cred eu, unei neînțelegeri: poezia barocă a fost considerată similară cu producțiile celui mai recent expresionism german — cu elocuțiunea lui turbulentă, încordată, sfîșiată, cu concepția lui tragică despre lume generată de urmările războiului. Într-o anumită măsură, ea s-a datorat unei reale schimbări de gust: o bruscă înțelegere pentru o artă care fusese disprețuită din cauza convențiilor ei, a metaforelor ei considerate lipsite de gust, a contrastelor și antitezelor ei violente.

Cercetătorii germani au aplicat curînd și la alte literaturi europene criteriul recent descoperit de ei. Cred că Theophil Spoerri a fost primul care, în 1922, a dezvoltat sugestiile lui Wölfflin privind deosebirea dintre Ariosto și Tasso [30]. După criteriile lui Wölfflin, Ariosto era renascentist, iar Tasso, baroc. Acum Marino și mariniștii au fost și ei considerați baroci. Scriitorii spanioli au fost, la rîndul lor, ușor de asimilat, deoarece gongorismul și conceptismul reprezentau fenomene categoric similare care nu așteptau decît să fie botezate „baroc". Dar curînd s-a considerat că tot restul literaturii spaniole, de la Guevara (începutul secolului al XVI-lea) la Calderón (sfîrșitul secolului al XVII-lea), a avut un stil baroc. Într-un articol intitulat *Barockstil in Shakespeare und Calderón* (1929), [31] Wilhelm Michels a folosit recunoscutele caracteristici baroce ale lui Calderón pentru a susține că și Shakespeare prezintă aceleași tendințe stilistice. În ceea ce privește statutul lui Cervantes, se pare că dezacordul autorilor germani este foarte mic. Încă în 1927, Helmut Hatzfeld vorbise despre „barocul iezuit" *(Jesuitenbarock)* al lui Cervantes [32] și susținuse că viziunea lui despre lume este cea a Contrareformei. Într-un articol de mai tîrziu, *El predominio del espíritu español en las literaturas del siglo*

[29] München, 1923, pp. 236, 308, 399—400 etc.

[30] *Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso. Versuch einer Anwendung Wölfflin'scher Kunstbetrachtung*, Berna, 1922.

[31] *Revue Hispanique*, 85/1929, pp. 370—458.

[32] *Don Quixote als Sprachkunstwerk*, Leipzig, 1927, p. 287.

Scanned with OKEN Scanner

XVII [33], Hatzfeld a încercat să arate că Spania este etern și fundamental barocă și că, din punct de vedere istoric, ea a fost centrul de răspîndire a spiritului baroc în Europa. Trăsăturile permanent spaniole, care sînt, de asemenea, cele ale barocului, au fost numai temporar umbrite de Renaștere. Totuși, Ludwig Pfandl, care a scris cea mai completă istorie a literaturii spaniole din Epoca de aur, [34] limitează barocul la secolul al XVII-lea, excluzîndu-l, în mod expres, pe Cervantes. Pe de altă parte însă, atît Vossler cît și Spitzer îl consideră pe Lope de Vega baroc (în ciuda criticilor formulate de Lope la adresa lui Góngora) [35].

Cercetătorii germani au căutat stilul baroc și în literatura franceză. Neubert și Schürr [36] au vorbit, la început cu oarecare ezitare, de existența, în Franța secolului al XVII-lea, a unor curente subterane și a unor trăsături baroce. Schürr a susținut că Rabelais aparține barocului timpuriu, iar *les précieux*, autorii deslînatelor romane de curte și ai scrierilor burlești, sînt exponenți ai stilului baroc, stil învins de neoclasicismul lui Boileau, Molière, La Fontaine și Racine. Alții au susținut că înșiși acești clasici francezi sînt baroci. Se pare că Erich Auerbach a fost primul care, în 1929, a emis această părere. [37] Leo Spitzer o adoptă, cu unele rezerve. Într-o strălucită analiză a stilului lui Racine, [38]

[33] *În Revista de Filología Hispánica*, 3/1941, pp. 9—23.

[34] *Geschite der spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit*, Freiburg im Breisgau, 1929, p. 289.

[35] Karl Vossler, *Lope de Vega und sein Zeitalter*, München, 1932, pp. 89—105 în special; Leo Spitzer, *Die Literarisierung des Lebens in Lopes Dorotea*, Bonn, 1932.

[36] V. Klemperer, H. Hatzfeld, F. Neubert, *Die romanischen Literaturen von der Renaissance bis zur französischen Revolution*, Wildpark-Potsdam, 1928; Friedrich Schürr, *Barock, Klassizismus und Rokoko in der französischen Literatur. Eine prinzipielle Stilbetrachtung*, Leipzig, 1928.

[37] Fapt menționat de Leo Spitzer în *Klassische Dämpfung in Racines Stil*, în *Romanische Stil- und Literaturstudien*, 1/1931, Marburg, p. 255 n. În discuțiile pe care le-a purtat cu mine, Auerbach a negat în repetate rînduri adevărul afirmației lui Spitzer.

[38] Cf. n. 37. Articolul a apărut pentru prima dată în *Archivum Romanicum* 12/1928, pp. 361—472.

Scanned with OKEN Scanner

el a arătat că acesta atenuează întotdeauna trăsăturile baroce, că barocul lui Racine este blînd, stăpînit, clasic. Hatzfeld este singurul cercetător care, deşi nu neagă total caracteristicile evident distincte ale clasicismului francez, susţine cu insistenţă că întregul clasicism francez este baroc. Într-un articol mai vechi,[39] el analizează poezia religioasă franceză a secolului al XVII-lea, arătînd că aceasta prezintă asemănări certe cu scrierile mistice spaniole şi caracteristici stilistice tipice barocului în general. Într-un lung articol publicat într-o revistă olandeză,[40] el a strîns un mare număr de observaţii pentru a demonstra că clasicismul francez este numai o variantă a barocului. Clasicismul francez prezintă acelaşi conflict, tipic baroc, între senzualitate şi religie, aceeaşi morbiditate, acelaşi patos ca şi barocul spaniol. Forma operelor este, şi aici, paradoxală şi antitetică, „deschisă" — în sensul dat acestui cuvînt de Wölfflin. Disciplina întîlnită în clasicismul francez nu este ceva specific, ci o caracteristică generală, exprimînd acea „înfrînare a pasiunilor" pe care Contrareforma a recomandat-o pretutindeni.

Germanii, care încă din 1916 încercaseră să-l prezinte pe Shakespeare drept baroc, au căutat curînd barocul şi în restul literaturii engleze. După cîte ştiu, cartea lui Friedrich Brie, *Englische Rokokoepik* (1927) este prima încercare de acest fel.[41] Aici poemul lui Pope *Rape of the Lock* este considerat drept rococo, dar în treacăt se face o comparaţie între stilul lui Pope şi barocul lui Garth şi al lui Boileau. În *Prediger des englischen Barocks stilistisch untersucht* (1929), Fritz Pützer a susţinut că aproape întreaga oratorie de amvon engleză, de la Latimer la Jeremy Taylor, este barocă.[42]

[39] *Der Barockstil der religiösen Klassischen Lyrik in Frankreich*, în *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft*, 4/1929, pp. 30—60.

[40] *Die französische Klassik in neuer Sicht, Klassik als Barock*, în *Tijdschrift voor Taal en Lettern*, 23/1935, pp. 213—281.

[41] München, 1927.

[42] Disertaţie, Bonn, 1929.

În mai multe articole și în a sa *Geschichte der englischen Literatur*,[43] F. W. Schirmer îi include în baroc pe poeții metafizici, precum și pe Browne, Dryden, Otway și Lee, dar îl exclude în mod expres pe Milton. Aceasta a fost și concluzia lui Friedrich Wild,[44] care i-a considerat baroci chiar și pe Ben Jonson, Massinger, Ford și Phineas Fletcher. Între timp, ideea existenței în poezia engleză a secolului al XVII-lea a unei antiteze între senzualitate și spiritualitate a fost dezvoltată, într-un mod cam mecanic, de Werner P. Friederich, într-o lucrare[45] susținută ca teză de doctorat, sub conducerea lui J. L. Lowes, la Harvard. Există multe alte teze scrise de germani care tratează barocul literar englez: Wolfgang Jünemann[46] a comparat *Fabulele* lui Dryden cu sursele din care s-a inspirat pentru a arăta, de exemplu, că Dryden l-a tradus pe Chaucer într-un stil baroc; Wolfgang Mann[47] a analizat tragediile eroice ale lui Dryden, considerîndu-le o expresie a culturii baroce de curte. O teză scrisă la Zürich de Elisabeth Haller[48] analizează stilul baroc al cărții lui Thomas Burnet *Theory of the Earth* în comparație cu stilul traducerilor ei în latină și în germană. Ideea că întreaga civilizație engleză a secolului al XVII-lea este barocă a fost dez-

[43] *Die geistesgeschichtlichen Grundlagen der englischen Barockliteratur* în *Germanisch-romanische Monatsschrift*, 19/1931, pp. 273—284; *Das Problem des religiösen Epos im siebzehnten Jahrhundert in England*, în *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 14/1936, pp. 60—74; *Geschichte der englischen Literatur*, Halle, 1937.

[44] *Zum Problem des Barocks in der englischen Dichtung*, în *Anglia*, 59/1935 pp. 414—422.

[45] *Spiritualismus und Sensualismus in der englischen Barocklyrik. Wiener Beiträge*, 57/1932.

[46] *Drydens Fabeln und ihre Quellen*, *Britanica*, 5/1932, Hamburg.

[47] *Drydens heroische Tragödien als Ausdruch höfischer Barockkultur*, 1932, disertație, Tübingen.

[48] *Die barocken Stilmerkmale in der englischen, lateinischen und deutschen Fassung von Dr. Thomas Burnets „Theory of the Earth"*, *Swiss Studies in English* 9/1940, Berna. Vezi recenzia mea în *Philological Quarterly*, 21/1942, pp. 199—200.

Scanned with OKEN Scanner

voltată cel mai mult de Paul Meissner,[49] care îl consideră baroc și pe Milton și a elaborat o întreagă schemă a contrariilor referitoare la toate activitățile și la toate stadiile pe care le-a cunoscut secolul al XVII-lea în Anglia. Într-un articol care pune accentul pe influența spaniolă în Anglia, Hatzfeld ajunge să-l numească pe Milton „cel mai hispanizat poet al epocii, care străinului îi apare drept cel mai baroc“ [50]. În fine, Bernhard Fehr a extins frontierele barocului englez, descoperind stil baroc la Thomson și la Mallet, și chiar și în forma versurilor lui Wordsworth.[51] Astfel, cercetătorii germani concep toate literaturile Europei din secolul al XVII-lea (și în parte și din secolul al XVI-lea) ca o mișcare unitară. De exemplu, în voluminoasa lucrare a lui Schnürer, *Katholische Kirche und Kultur der Barockzeit* (1937),[52] nu numai Spania, Portugalia (cu Camões), Italia, Franța, Germania, Austria, ci și Polonia, Ungaria și Iugoslavia sînt tratate ca țări în care s-a dezvoltat o literatură barocă. Este vorba de o concepție coerentă, care trebuie discutată, acceptată, respinsă sau modificată.

Am trecut în revistă mai întîi lucrările cercetătorilor germani pentru că (dacă ignorăm cazul izolat al danezului Vedel) ei au fost inițiatorii și animatorii acestei mișcări în favoarea barocului. Dar ideea a fost curînd preluată de cercetători de alte naționalități. În 1919 termenul de „baroc“ a făcut prima cucerire dincolo de granițele Germaniei. F. Schmidt-Degener a publicat, în *De Gids*,[53] un articol intitulat *Rembrandt en Vondel*, în care Rembrandt este considerat drept oponent al

[49] *Die geisteswissenschaftlichen Grundlagen des englischen Literaturbarocks*, München, 1934.

[50] *Revista de Filología Hispánica*, 3/1941, p. 22

[51] *The Antagonism of Forms in the Eighteenth Century*, în *English Studies*, 18/1936, pp. 115—121, 193—205 și 19/1937, pp. 1—13, 49—57.

[52] Vezi n. 3.

[53] 83/1919, pp. 222—275. Traducerea germană a lui Alfred Pauli a fost publicată sub titlul *Rembrandt und der holländische Barock*, *Studien der Bibliothek Warburg*, 9/1928, Leipzig.

gustului baroc, în timp ce poetul Vondel, de origine flamandă şi convertit la catolicism, este descris ca reprezentant tipic al barocului european. Autorul priveşte cu netă dezaprobare barocul, misticismul lui senzual, formalismul şi verbalismul său, în contrast cu arta autentic olandeză şi, în acelaşi timp, universală a lui Rembrandt. Judecînd după o plachetă a lui Heinz Haerten, *Vondel und der deutsche Barock* (1934),[54] reevaluarea barocului a triumfat şi în Olanda. Aici Vondel este prezentat ca o culme a barocului nordic, teutonic. În general, se pare că, în prezent, literatura olandeză a secolului al XVII-lea este considerată de către olandezii înşişi drept barocă.

Interesul pentru baroc a invadat apoi Italia. Giulio Bertoni îl recenzase pe Spoerri fără prea mult interes[55]; Leonello Venturi expusese de timpuriu teoriile lui Wölfflin[56]. Dar la sfîrşitul anului 1924 Mario Praz a dat la iveală o carte, *Secentismo e Marinismo in Inghilterra*[57], care, în titlul ei, evită termenul de baroc, dar în text — de fapt lucrarea constă în două monografii din care una dedicată lui Donne, cealaltă lui Crashaw — se referă fără rezerve la barocul literar în general şi la barocul din literatura engleză în special. Praz a studiat cu atenţie contactele lui Donne şi Crashaw cu literatura italiană şi neolatină, şi cunoştea opera lui Wölfflin. În iulie 1925, Benedetto Croce a ţinut, la Zürich, o conferinţă despre conceptul de baroc care a fost apoi publicată în traducere germană.[58] Aici el discută termenul fără a părea pe deplin conştient de noutatea lui în literatură, deşi protestează energic împotriva multora

[54] *Disquisitiones Carolinae. Fontes et Acta Philologica et Historica*, fascicola 6, îngrijită de Th. Baader, Nijmegen, 1934.

[55] În *Giornale storico della letteratura italiana*, 81/1923, pp. 178—180.

[56] *Gli schemi del Wölfflin*, in *L'Esame*, 1/1922, pp. 3—10.

[57] Florenţa, 1925. Prefaţa este datată noiembrie, 1924. Cf. pp. 94—110 n., 113.

[58] *Der Begriff des Barock. Die Gegenreformation. Zwei Essays* (trad. Berthold Fenigstein), Zürich, 1925. Practic identic cu capitolele 2 şi 1 din *Storia della Età barocca in Italia*, Bari, 1929.

Scanned with OKEN Scanner

dintre teoriile germane curente și pledează pentru readoptarea sensului inițial al cuvîntului baroc, care desemna un gen de urîciune artistică. Deși Croce a încercat în repetate rînduri să-și justifice atitudinea negativă față de baroc, el însuși a adoptat termenul ca etichetă pentru Italia secolului al XVII-lea. Cea mai importantă carte a lui referitoare la această perioadă, *Storia della età barocca in Italia* [59], conține termenul chiar în titlu. După 1925 el l-a considerat baroc chiar și pe preferatul său Basile. [60] Astfel, barocul pare să se fi impus și în Italia.

Istoria pătrunderii termenului în Spania nu-mi este prea clară. Într-o carte extravagantă, *Du Baroque* (1935), pe care o cunosc numai în traducerea franceză, [61] Eugenio d'Ors include o serie de reflecții și de aforisme pe care le datează cu grijă, dar despre care nu am posibilitatea să aflu dacă au apărut într-adevăr în spaniolă la datele respective. Într-un articol datat 1921, *Paradisul pierdut* al lui Milton este considerat baroc, iar în alte articole, scrise ulterior, d'Ors găsește stil baroc de-a lungul întregii istorii, la Góngora și Wagner, la Pope și la Vico, la Rousseau și la El Greco, în Portugalia secolului al XV-lea și în prezent. Începînd din 1927, cînd s-a sărbătorit trecentenarul morții lui Góngora, în Spania s-a încetățenit o aplicare mai puțin fantezistă a termenului. Într-o antologie apărută cu ocazia acestui trecentenar, Góngora era prezentat drept poet baroc. [62] Apoi Dámaso Alonso a publicat o ediție a volumului *Soledades* [63] în care, pe o pagină, vorbește

[59] Vezi n. 58.

[60] Introducere la cartea lui Basile *Lo Cunto de li Cunti*, 2 vol., Bari, 1925. Articolul despre Basile publicat în *Saggi sulla Letteratura Italiana del Seicento*, Bari, 1910, nu folosește termenul de baroc. Traducerea engleză a lui N. M. Penzer, care cuprinde și *Pentamerone of Giambatista Basile* (2 vol., Londra, 1932), contopește cele două articole.

[61] Paris, 1935.

[62] Gerardo Diego, *Antología poética en honor de Góngora*, Madrid, 1927. Recenzată de Dámaso Alonso în *Revista de Occidente*, 18/1927, pp. 396—401.

[63] Madrid, 1927, în special pp. 31—32.

Scanned with OKEN Scanner

despre „barochismul" lui Góngora, subliniind în mod expres noutatea termenului. În același an, recenzînd ediția îngrijită de Alonso, Ortega y Gasset a numit „gongorismul, marinismul și eufuismul simple forme ale barocului". „Ceea ce în poezie se numește, de obicei, clasic, este de fapt baroc, lucru ilustrat, de pildă, de Pindar, care este tot atît de greu de înțeles ca și Góngora".[64] Un alt vestit critic spaniol, Américo Castro, a început și el să folosească termenul de baroc, mai întîi, cred, pentru Tirso da Molina dar apoi și pentru Góngora și Quevedo. Într-un articol nepublicat, intitulat *Barocul ca stil literar*, Castro respinge ideea că stilul lui Rabelais sau Cervantes ar fi baroc, dar îi consideră baroci pe Pascal și Racine, precum și pe Góngora și Quevedo.[65]

Franța este, cred eu, singura țară mare care a refuzat aproape categoric să aplice la literatură termenul de „baroc". Există însă și cîteva excepții. În 1933, André Koszul îi numește pe Beaumont și Fletcher scriitori baroci, iar în bibliografia articolului său menționează unele dintre lucrările germane dedicate barocului.[66] Un cercetător francez al literaturii germane, André Moret, a dedicat liricii baroce germane o teză bună, în care termenul este folosit într-un mod cît se poate de firesc.[67] După cîte știm, singura carte franceză care face mare caz de termenul „baroc" este cartea lui de Reynold, *Le XVIIe Siècle : Le Classique et le Baroque*.[68] Reynold constată în Franța secolului al XVII-lea un conflict între baroc și clasic : temperamentul epocii, pasiunea și energia ei îi par baroce ; Corneille, ca și Tasso și Milton, este baroc, dar adevărații clasici francezi în-

[64] *Góngora, 1627—1927*, în *Espíritu de la Letra*, Madrid, 1927, citat de Ortega y Gasset, *Obras, 2*, Madrid, 1943, pp. 1108—1109.

[65] *El Don Juan de Tirso y el de Molière como personajes barrocos*, în *Hommage à Ernest Martinenche*, Paris, 1937, pp. 93—111.

[66] *Beaumont et Fletcher et le Baroque*, *Cahiers du Sud*, 10/1933, pp. 210—216.

[67] *Le Lyrisme baroque en Allemagne*, Lille, 1936, Cf. și *Vers une Solutio du Problème du baroque*, *Revue Germanique*, 38/1937, pp. 373—377.

[68] Montreal, 1944.

Scanned with OKEN Scanner

ving elementul care le pusese în primejdie echilibrul şi măsura. Trebuie să notăm că Gonzague de Reynold este profesor la Fribourg, unde l-a avut coleg pe Schnürer, şi că a predat mulţi ani la Universitatea din Berna, unde l-a cunoscut pe Strich, venit aici după ce predase la München. Majoritatea istoricilor literari francezi, de exemplu Baldensperger, Lebègue şi Henri Peyre,[69] s-au pronunţat energic împotriva aplicării termenului de „baroc" la literatura franceză; după cîte ştiu, nici chiar noii apărători francezi ai scriitorilor *précieux* şi ai importanţei lor istorice, critici cum ar fi Fidao-Justiniani, Mongredien şi Daniel Mornet,[70] nu sînt înclinaţi să folosească acest termen nici măcar pentru protejaţii lor. Recent, Marcel Raymond a încercat, într-un volum omagial închinat lui Wölfflin, să distingă elemente renascentiste şi baroce în stilul lui Ronsard: concluziile sale sînt subtile, dar extrem de evazive. Dominique Aury a editat o antologie a poeţilor baroci francezi care a prilejuit un frumos eseu al lui Maurice Blanchot.[71]

Termenul de baroc aplicat la literatură s-a răspîndit şi în ţările slave cu tradiţie catolică. În Polonia el este mult folosit pentru literatura iezuită din secolul al XVII-lea, iar în Cehoslovacia, literatura cehă a Contrareformei — care fusese pe jumătate îngropată, dar care a trezit brusc interesul specialiştilor — este întotdeauna numită barocă. Editarea şi discutarea poeţilor şi predicatorilor baroci au devenit deosebit de frecvente la

69 Fernand Baldensperger, *Pour une révaluation littéraire du XVIIe siècle classique*, în *Revue d'histoire littéraire de la France*, 44/1937, pp. 1—15, în special 13—14; Raymond Lebègue, *Bulletin of the International Committee of Historical Sciences*, 9/1937, p. 378; Henri Peyre, *Le Classicisme français*, New York, 1942, cf. pp. 181—183.

70 F. Fidao-Justiniani, *L'Esprit classique et la préciosité*, Paris, 1914; Georges Mongredien, *Les Précieux et les précieuses*, Paris, 1939; Daniel Mornet, *La Signification et l'évolution de l'idée de préciosité en France au XVIIe siècle*, în *Journal of the History of Ideas*, 1/1940, pp. 225—231, şi *Histoire de la littérature française classique, 1600—1700*, Paris, 1940.

71 *Classique et baroque dans la poésie de Ronsard*, în *Concinnitas: Festschrift für Heinrich Wölfflin*, Bâle, 1944; Dominique Aury, *Les Poètes précieux et baroques du XVIIe siècle*, Paris, 1942; Maurice Blanchot, *Les poètes baroques du XVIe siècle*, în *Faux Pas*, Paris, 1943, pp. 151—156.

Scanned with OKEN Scanner

începutul deceniului al patrulea. Există de asemenea o cărţulie scrisă de Václav Černý (1937) care discută barocul în poezia europeană, incluzîndu-i aici chiar şi pe Milton şi Bunyan.[72] În istoria literară ungară termenul pare să fie folosit pentru epoca dominată de cardinalul Paszmány, iar în cea iugoslavă, pentru Gundulíc şi marele său poem epic *Osman*. N-am găsit nici o lucrare din care să reiasă că scandinavii şi-ar considera barocă vreo perioadă a literaturii lor, deşi Valdemar Vedel, cercetătorul danez care, încă în 1914, scrisese primul articol despre barocul poetic, a publicat de atunci o carte despre Corneille în care arată că stilul acestuia este baroc, iar alte lucrări daneze recente sînt dedicate dramei baroce germane.[73]

În Anglia şi America termenul de baroc aplicat literaturii a fost folosit tîrziu, la mult timp după redeşteptarea interesului pentru Donne şi poeţii metafizici. Grierson şi T. S. Eliot nu-l folosesc, deşi se pare că în prelegerile Clark,* nepublicate, în care s-a ocupat de poeţii metafizici, Eliot a vorbit despre o perioadă barocă.[74] Într-un epilog la o nouă ediţie a cărţii lui Geoffrey Scott, *Architecture of Humanism*,[75] se face în mod expres o comparaţie între Donne şi Thomas Browne pe de o parte, şi arhitectura barocă pe de altă parte, deşi

[72] Julius Kleiner, *Die polnische Literatur*, Wildpark-Potsdam, 1929, foloseşte termenul, de exemplu, pentru Casimir (Sarbiewski), poetul neolatin, p. 15; studii şi ediţii îngrijite de J. Vašica (de exemplu, *České literární barok*, Praga, 1938), V. Bitnar, Zdeněk Kalista, F. X. Šalda, Arne Novák, etc.; Václav Černý, *O básnickém baroku*, Praga, 1937.

[73] *Deux Classiques français: Corneille et son temps — Molière*, trad. franceză de E. Cornet, Paris, 1935; cf. pp. 6, 7, 189, 190, 235; cf. şi Erik Lunding, *Tysk Barok og Barokforskning*, Copenhaga, 1938, şi *Das schlesische Kunstdrama*, Copenhaga, 1940.

* William George Clark (1821—1878), filolog englez. La Colegiul Trinity, Universitatea Cambridge, se ţine, anual, un ciclu de prelegeri care îi poartă numele, prelegeri dedicate dezbaterii unor probleme ale literaturii engleze.

[74] Vezi Mario Praz, *Donne's Relation to the Poetry of his Time*, în *A Garland for John Donne*, culegere îngrijită de T. Spencer, Cambridge, Mass., 1932, pp. 58—159.

[75] New York, 1924, p. 268.

Scanned with OKEN Scanner

literatura însăşi nu este numită barocă. Un eseu destul de superficial al lui Peter Burra, publicat în *Farrago* în 1930, este intitulat *Baroque and Gothic Sentimentalism*[76] dar foloseşte termenul de „baroc" cît se poate de vag, ca sinonim cu „gotic", pentru a denumi perioade care au promovat un stil înflorit. Cea mai concretă aplicare a termenului la literatură pare să vină din Germania : în 1932, J. E. Crawford Fitch a publicat o carte despre Angelus Silesius, în care foloseşte, din cînd în cînd, şi acest termen[77], iar în 1933 filozoful E. I. Watkin, cercetător atent al literaturii germane catolice, l-a calificat pe Crashaw drept baroc.[78] Watkin trebuie să fi cunoscut cartea lui Mario Praz. În 1934, Crashaw face din nou obiectul unui studiu asupra barocului semnat de T. O. Beachcroft.[79] În 1934 F. W. Bateson şi-a publicat opusculul *English Poetry and the English Language*[80] în care a aplicat termenul de baroc la Thomson, Gray şi Collins. El se inspiră, unilateral, din cartea lui Geoffrey Scott, *Architecture of Humanism*, fără să fie conştient de folosirea termenului de baroc în celelalte ţări europene, şi fără să-şi dea seama că Scott s-a inspirat din Wölfflin. De atunci, termenul de baroc apare în cercetarea literară engleză mai frecvent dar, după părerea mea, nu într-un mod remarcabil. Recent, F. P. Wilson[81] l-a folosit pentru a caracteriza literatura jacobeană spre deosebire de cea elizabetană, iar E. M. W. Tillyard[82] l-a aplicat, în treacăt, la proza epistolară a lui Milton.

În Statele Unite, încă în 1929 Morris W. Croll a vorbit, într-o lucrare de fină analiză, despre stilul „baroc"

76 Retipărită de autor, Londra, 1931.

77 *Angelus Silesius*, Londra, 1932.

78 în *The English Way: Studies in English Sanctity from St. Bede to Newman*, culegere îngrijită de Maisie Ward, Londra, 1933, pp. 268—296.

79 *Crashaw and he Baroque Style*, în *Criterion*, 13/1934, pp. 407—425.

80 Oxford, 1934, pp. 76—77.

81 *Elizabethan and Jacobean*, Oxford, 1945, p. 26.

82 John Milton, *Private Correspondences and Academic Exercises*, Cambridge, 1932, XI.

Scanned with OKEN Scanner

al prozei secolului al XVII-lea [83]. Înainte, în mai multe articole privind istoria stilului prozei, el numise aceleaşi trăsături ale mişcării anticiceroniene „trăsături atice", un termen destul de obscur şi de derutant. Croll cunoştea lucrările lui Wölfflin şi i-a folosit criteriile, deşi cu multă precauţie. În anul următor, George Williamson, în lucrarea *Donne Tradition,* l-a considerat pe Crashaw drept „cel mai baroc dintre poeţii metafizici englezi", numindu-l „un adevărat reprezentant al poetului european baroc, fapt prin care se deosebeşte de Donne" [84]. Desigur că Williamson îl citise pe Mario Praz. De atunci, Helen C. White, în lucrarea *Metaphysical Poets,* [85] a folosit termenul de baroc pentru Crashaw, iar cartea lui Austin Warren despre Crashaw are subtitlul: *A Study in Baroque Sensibility* (1929) [86]. În ultimul timp, termenul pare să fie folosit mult mai frecvent şi într-un sens mai larg. Harry Levin l-a aplicat la Ben Jonson, Wylie Sypher i-a inclus printre scriitorii baroci pe poeţii metafizici şi pe Milton, iar Roy Daniells, un canadian, a susţinut că ultimele opere ale lui Shakespeare, precum şi operele lui Milton, Bunyan şi Dryden, sînt baroce. [87]

[83] *The Baroque Style in Prose,* în *Studies in English Philology: A Miscellany in Honor of Frederick Klaeber,* culegere îngrijită de K. Malone şi M. B. Rund, Minneapolis, 1929, pp. 427—456. Cf. *Juste Lipse et le mouvement anticicéronien à la fin du XVI-e et au début du XVII-e siècle,* în *Revue du seizième siècle,* 2/1914, pp. 200—242; *Attic Prose in the Seventeenth Century,* în *Studies in Philology,* 18/1921, pp. 79—128; *Attic Prose, Lipsius, Montaigne, and Bacon,* în *Schelling Anniversary Papers,* New York, 1923, pp. 117—150; *Muret and the History of Attic Prose,* PMLA, 39/1924, pp. 254—309.

[84] Cambridge, Mass., 1930, pp. 116, 123.

[85] New York, 1936, pp. 84, 198—199, 247, 254, 306, 370, 380.

[86] Baton Rouge, 1939.

[87] Roswell Gray Ham, *Otway and Lee: Biography from a Baroque Age,* New Haven, 1931, p. 70; Harry Levin, introducerea la *Ben Jonson: Selected Works,* New York, 1938, pp. 30, 32; Wylie Sypher, *The Metaphysicals and the Baroque,* în *Partisan Review,* 11/1944, pp. 3—17; Roy Daniells, *Baroque Form in English Literature,* în *University of Toronto Quarterly,* 14/1945, pp. 392—408.

Scanned with OKEN Scanner

Termenul este de asemenea folosit pentru ecourile literaturii engleze a secolului al XVII-lea în America. Zdeněk Vančura, un cercetător ceh care a audiat cursul ţinut de Croll la Princeton, a aplicat definiţia dată de acesta stilului baroc la proza americană a secolului al XVII-lea [88], la Nathaniel Ward şi Cotton Mather. În fine, Austin Warren l-a analizat în mod strălucit pe recent descoperitul poet american de la începutul secolului al 18-lea, Edward Taylor, considerînd că aparţine stilului baroc colonial. [89] Astfel, termenul de baroc este astăzi mult folosit în discutarea literaturii şi poate că se va răspîndi încă şi mai mult.

2

Sper că această scurtă trecere în revistă a răspîndirii termenului de baroc aplicat la literatură a reuşit să arate statutul diferit de care se bucură în diferitele ţări — completa lui acceptare în Germania, recentele lui succese în Italia şi Spania, lenta lui pătrundere în vocabularul cercetătorilor englezi şi americani şi eşecul lui aproape complet în Franţa. Aceste deosebiri pot fi explicate destul de uşor. În Germania termenul a avut succes pentru că, la apariţia lui, a găsit un vid terminologic: denumiri ca prima şi a doua Şcoală sileziană, care se foloseau înainte, erau evident nepotrivite, referindu-se la elemente care nu ţineau de esenţa literaturii respective. Devenit un termen laudativ în artele frumoase, „baroc" a putut fi aplicat cu uşurinţă la literatura ale cărei frumuseţi au fost descoperite în timpul schimbărilor de gust provocate de expresionism. În plus, revolta generală împotriva folosirii metodelor pozitiviste în cer-

88 *Baroque Prose in America*, în *Studies in English by Members of the English Seminar of Charles University* (Praga), 4/1933, pp. 39—58.

89 *Edward Taylor's Poetry: Colonal Baroque*, în *Kenyon Review*, 3/1941, pp. 355—371, reprodus în *Rage for Order*, Chicago, 1948, pp. 1—18.

Scanned with OKEN Scanner

cetarea literară a mărit interesul pentru găsirea unor termeni care să caracterizeze perioade întregi. Criticii literari germani, plictisiţi de cercetările lor minuţioase şi dornici să facă generalizări cuprinzătoare, au fost captivaţi de discuţiile privitoare la esenţa Renaşterii, romantismului şi barocului. În Italia se vorbea de mult timp despre fenomenul marinismului şi *secentismului*, dar termenul de „baroc" a părut un substitut preferabil, deoarece nu era asociat cu un singur poet şi nu reprezenta simpla etichetă a unui secol. În Spania cuvîntul baroc a înlocuit termenii de *gongorismo, culteranismo, conceptismo*, deoarece era un termen mai general, liber de asociaţii cu un singur stil, cu o anumită doctrină critică, sau cu un procedeu tehnic specific. În Franţa termenul a fost respins în parte din cauză că vechiul lui sens de „bizar" continuă să fie simţit foarte puternic, şi, în parte, pentru că clasicismul francez este o mişcare literară distinctă, potrivnică idealurilor mişcărilor baroce contemporane din Spania şi Italia. Chiar şi Hatzfeld, care fără îndoială are dreptate să sublinieze unele afinităţi cu Contrareforma europeană în general, şi unele influenţe spaniole concrete pe care le prezintă clasicismul francez, trebuie să vorbească despre un *Sonderbarock* (baroc special)[90] francez, termen care slăbeşte considerabil forţa tezei sale. *Les précieux*, oricare ar fi fost afinităţile lor cu Spania şi Italia, au dat opere care, şi ele, se deosebesc net, prin vioiciunea şi laicismul lor, de arta mai greoaie, predominant religioasă, pe care o asociem cu barocul sudic. În Anglia, rezistenţa opusă adoptării termenului are motive oarecum similare : amintirea acuzaţiilor aduse barocului de către Ruskin pare să stăruie încă în mintea englezilor, iar această rezervă nu poate fi corectată de contemplarea prea multor opere de arhitectură barocă engleză. Termenul de „metafizic" este prea bine stabilit (deşi se admite că este derutant), iar

[90] *Die französische Klassik in neuer Sicht, Klassik als Barock*, în *Tijdschrift voor Taal Letteren*, 23/1935, p. 222.

astăzi este prea onorific pentru a se simţi nevoia serioasă de a fi înlocuit. În ceea ce-l priveşte pe Milton, el pare prea personal şi prea protestant pentru a putea fi uşor asimilat barocului, pe care mulţi îl mai asociază cu iezuiţii şi cu Contrareforma. În afară de aceasta, secolul al XVII-lea englez nu-i apare istoricului ca un tot unitar: prima lui jumătate, pînă la închiderea teatrelor în 1642, este mereu asimilată epocii elizabetane; ultima lui parte, de la 1660 încolo, a fost anexată de secolul al XVIII-lea. Chiar şi cei care ar fi favorabili părerii că de la Donne şi Chapman pînă la ultimele scrieri ale lui Dryden există o continuitate a tradiţiei artistice, nu pot trece cu vederea schimbările sociale foarte reale produse de războaiele civile, care au adus cu ele o considerabilă schimbare a gustului şi a „climatului intelectual" general. Aici în America, unde nu sîntem tulburaţi sau inspiraţi de priveliştea clădirilor baroce, sau măcar a unor imitaţii pseudobaroce, putînd astfel să ne gîndim la baroc doar ca la un episod din literatura colonială, nimic nu împiedică răspîndirea termenului. Dimpotrivă, judecînd după cîteva articole recente, formulate într-un stil neglijent, există pericolul ca termenul să fie folosit prea liber, pierzîndu-şi curînd orice sens precis. De aceea o analiză a sensurilor pe care le poate avea îmi pare binevenită.

3

În analiza unui termen cum este cel de baroc, trebuie pornit de la constatarea că el are sensurile pe care au hotărît să i le atribuie cei ce l-au folosit. Putem totuşi să facem unele distincţii, recomandînd sensurile care ne par cele mai utile, adică cele care clarifică cel mai mult complexitatea procesului istoric. Cred că ar însemna să cădem într-un nominalism extrem şi fals dacă nu am admite că un concept ca acela de baroc este

un *instrument* de adevărată cunoaștere istorică, că există într-adevăr stiluri care se întrepătrund, iar în istorie puncte de cotitură, pe care le putem sesiza și pe care asemenea concepte ne ajută să le distingem. Într-o astfel de analiză trebuie să avem în vedere cel puțin trei aspecte diferite ale sensului termenului : extinderea termenului, evaluarea pe care o implică din partea vorbitorului și obiectul real la care se referă.

Prima distincție importantă pe care trebuie s-o semnalăm este aceea dintre folosirea cuvîntului „baroc" ca termen denumind un fenomen ce se repetă în întreaga istorie, și folosirea lui pentru a desemna un fenomen specific din procesul istoric, situat precis în timp și spațiu. În prima lui accepțiune, termenul aparține vocabularului tipologiei literare, în a doua, vocabularului istoriei literare. Croce, Eugenio d'Ors, Spengler și mulți alți germani îl consideră un termen tipologic. Croce susține că termenului ar trebui să i se dea din nou sensul lui originar, „o formă de urîciune artistică", și că fenomenul pe care-l denumește poate fi observat la poeții din perioada de argint a literaturii latine precum și la Marino sau la D'Annunzio. Totuși, lucru ciudat, în practică Croce a abandonat acest sens, preferînd să numească baroc numai „acea perversiune artistică, dominată de dorința de a uimi, ce poate fi observată în Europa din ultimele decenii ale secolului al XVI-lea pînă la sfîrșitul secolului al XVII-lea" [91]. În Germania, Spengler și Worringer și, în literatură, Walzel, au folosit cuvîntul baroc ca sinonim cu gotic și romantic, plecînd de la ideea că toate aceste perioade sînt fundamental identice, opunîndu-se celeilalte suite, formată din antichitatea clasică, Renaștere și neoclasicism. [92] Georg Weise a susținut că barocul este mai degrabă tendința specific nordică de a folosi decorații

[91] *Storia della Età barocca in Italia*, pp. 32—33.

[92] Oskar Walzel, *Gehalt und Gestalt in Kunstwerk des Dichters*, Wildpark-Potsdam, 1925, pp. 265 și urm., 282 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

arbitrare inorganice, care apare întotdeauna în istoria artelor şi a literaturii, la sfîrşitul unei perioade. La el barocul devine sinonim cu stilul încărcat, preţios, decorativ care poate fi întîlnit în toate epocile şi ţările. Poezia veche irlandeză, Wolfram von Eschenbach, *les rhétoriqueurs* şi Góngora sînt cîteva dintre exemplele citate.[93] Eugenio d'Ors a numit aceste tipuri stilistice permanente „eoni" şi consideră barocul o categorie istorică, o *idée — événement*, o „constantă" care apare aproape pretutindeni. El merge pînă acolo încît face un tabel cuprinzînd diferitele variante sau subspecii de *homo barocchus*,[94] în care găsim baroc arhaic, macedonean, alexandrin, roman, budist, gotic, franciscan, manuelian (în Portugalia), nordic, paladin (în Italia şi Anglia), iezuit, rococo, romantic, *fin-de-siècle*, şi alte cîteva varietăţi de baroc. Barocul poate fi găsit în întreaga istorie a artei, de la ruinele din Baalbek pînă la cele mai recente opere moderniste, în întreaga literatură, de la Euripide la Rimbaud, şi în toate celelalte activităţi culturale, inclusiv în filozofie şi în descoperirile lui Harvey şi Linné. Metoda duce la concluzii absurde: jumătate din istoria şi din operele lumii sînt baroce, tot ce nu este pur clasic, tot ce nu este scăldat în lumina rece a intelectului e baroc. Folosit în această accepţiune, termenul poate avea meritul de a atrage atenţia asupra frecvenţei unei arte emoţionale cu un stil ultralaborios şi decorativ, dar, nefiind ancorat în nici o perioadă, devine atît de larg şi de vag, încît îşi pierde orice utilitate pentru studiul literar concret. A împărţi lumea literaturii în Renaştere şi baroc, sau în clasicism şi baroc, nu este cu nimic mai util decît a o împărţi în clasicism şi romantism, realism şi idealism. Pe istoricul literar îl va interesa mult mai mult termenul de baroc folosit pentru a desemna o perioadă precisă din istoria literaturii.

[93] *Das „gotische" oder „barocke" Stilprinzip der deutschen und nordischen Kunst*, în *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 10/1932, pp. 206—243.

[94] *Du Baroque*, pp. 161 şi urm.

Scanned with OKEN Scanner

Cînd discutăm barocul ca termen denumind o perioadă nu trebuie să uităm că, în această accepţiune, el nu este un concept care să poată fi definit aşa cum se defineşte în logică un concept general. Dacă ar fi un astfel de concept, toate operele dintr-o perioadă i-ar putea fi subsumate. Dar acest lucru este imposibil, deoarece o operă de artă nu reprezintă un obiect dintr-o categorie de obiecte, ci este ea însăşi o parte a conceptului de perioadă, concept pe care îl alcătuieşte împreună cu alte opere. Astfel fiecare operă de artă modifică conţinutul perioadei date. Noi nu vom putea niciodată defini exhaustiv romantismul, sau barocul, sau orice alt termen de acest fel, deoarece o perioadă este o secţiune de timp dominată de un anumit sistem de norme literare. Perioada este, aşadar, doar un concept director, nu o esenţă metafizică pe care ar trebui s-o intuim şi nici, desigur, o etichetă lingvistică pur arbitrară. Cînd facem o asemenea analiză trebuie să avem grijă să nu cădem în greşelile realismului medieval sau nominalismului extrem din zilele noastre. Perioadele şi curentele „există" în sensul că ele pot fi sesizate în realitate, pot fi descrise şi analizate. Ar fi însă absurd să cerem unui singur substantiv sau adjectiv, în speţă cuvîntului baroc, să poarte nestingherit, şi exprimate clar, o duzină de conotaţii diferite.[95]

Chiar şi ca termen denumind o perioadă, limitele cronologice între care este folosit variază într-un mod cu totul derutant. În Anglia, barocul îi poate include pe Lyly, Milton şi chiar pe Gray şi Collins; în Germania, pe Fischart, Opitz şi chiar şi pe Klopstock; în Italia, pe Tasso, Marino şi Basile; în Spania, pe Guevara, Cervantes, Góngora şi Quevedo, precum şi pe Calderón; în Franţa, pe Rabelais, Ronsard, Du Bartas, *les précieux*, dar şi pe Racine şi chiar pe Fénelon. Barocul poate

[95] Pentru o discutare mai detaliată a aspectelor teoretice ale problemei, vezi articolul meu *Periods and Movements in Literary History*, în *English Institute Annual, 1940*, New York, 1941, pp. 73—93, şi cartea mea *Theory of Literature*.

Scanned with OKEN Scanner

cuprinde două sau chiar aproape trei secole ; sau, la cealaltă extremă, poate fi limitat la un singur autor, de exemplu la englezul Richard Crashaw, sau la un singur stil, cum ar fi marinismul sau gongorismul. Evident că folosirea termenului în accepţiunea cea mai largă — care include scriitori dintre cei mai eterogeni aparţinînd mai multor secole — trebuie evitată, deoarece prezintă în permanenţă pericolul realunecării în domeniul tipologiei generale. Dar limitarea barocului la un singur stil literar nu este suficient de cuprinzătoare. În acest caz termenii existenţi — conceptism, marinism, gongorism, poezie metafizică — pot servi la fel de bine şi stîrnind mai puţină confuzie. După părerea mea, termenul de baroc devine cît se poate de acceptabil atunci cînd îl folosim pentru a desemna o mişcare europeană generală, ale cărei convenţii şi al cărei stil literar pot fi caracterizate destul de exact şi care poate fi încadrată în limite cronologice destul de înguste, şi anume, de la ultimele decenii ale secolului al XVI-lea pînă la mijlocul secolului al XVIII-lea. Folosit astfel, termenul poate sublinia că Thomas Browne şi Donne, Góngora şi Quevedo, Gryphius şi Grimmelshausen au anumite trăsături comune, atît pe plan literar naţional cît şi pe plan literar european.

4

Cuvîntul „baroc" poate fi folosit ca termen peiorativ, ca termen neutru descriptiv, sau ca termen laudativ. Croce recomandă reîntoarcerea la sensul peiorativ şi merge pînă acolo încît spune că „arta nu este niciodată barocă, iar barocul nu este niciodată artă" [96]. El recunoaşte că Du Bartas şi Góngora şi cîţiva poeţi germani ai secolului al XVII-lea au fost poeţi adevăraţi, dar

96 *Storia della Età barocca in Italia*, 1921, p. 37.

consideră că prin însuşi acest fapt ei s-au ridicat deasupra epocii, pătrunzînd în regatul unic şi indivizibil al poeziei, unde nu pot exista stiluri diferite şi nume diferite. Croce rămîne însă singurul care foloseşte termenul în această accepţiune, atitudinea lui fiind desigur considerabil influenţată de părerea proastă pe care o avea despre poezia italiană a secolului al XVII-lea. Folosirea termenului de baroc ca termen neutru, descriptiv, este predominantă. Ar fi bineînţeles greşit să-l imităm pe Croce, acuzîndu-i pe toţi entuziaştii barocului că au stabilit, pentru judecarea poeziei, o normă „eretică", expres făcută să includă marile opere ale stilului baroc. Ca în toate stilurile, şi aici pot exista artişti baroci mari, imitatori şi simpli cîrpaci. Există biserici baroce frumoase şi biserici baroce urîte, tot aşa cum există poezii baroce bune şi poezii baroce proaste. Există Góngora, Théophile, Donne, Herbert, Marvell, Gryphius, dar şi masa versurilor obscure şi preţioase care umplu volumele *Minor Poets of the Caroline Period* îngrijit de Saintsbury, *Lirici marinisti* îngrijit de Croce şi cele trei volume ale antologiei *Barocklyrik* îngrijită de Cysarz.[97]

La germani, termenul de baroc a căpătat un sens favorabil, chiar şi numai datorită faptului că se află în seria gotic-baroc-romantism, care se opune antipaticei serii antichitate clasică-Renaştere-neoclasicism. Entuziasmul germanilor pentru literatura lor barocă a mers însă prea departe: Herbert Cysarz şi Günther Müller sînt principalii vinovaţi, căci au scris pe un ton de adoraţie profetică despre nişte opere în realitate lipsite de inspiraţie, reci, informe şi dezlînate. Günther Müller, în special, acceptă barocul german *in toto*, considerîndu-l o mare realizare pe planul istoriei spiritului

[97] Saintsbury, Oxford, 1905, 3 vol.; Croce, Bari, 1910; introducerea la acest volum a fost publicată numai în *Saggi sulla letteratura italiana del seicento*, Bari, 1910, sub titlul *Sensualismo e ingegnosità nella lirica del seicento*, pp. 353—408; Cysarz, Leipzig, 1937, 3 vol.; introducerea la vol. I este substanţial identică cu *Deutsches Barock in der Lyrik*, Leipzig, 1936.

Scanned with OKEN Scanner

(Geistesgeschichte)[98]. Deoarece arta barocă îi pare o artă comunitară, o expresie a culturii de curte, el se simte degrevat de îndatoririle criticului. O mişcare erudită, care începuse prin a preţui barocul datorită presupuselor afinităţi ale acestuia cu expresionismul subiectiv, a terminat prin a reduce arta barocă la o simplă categorie sociologică, „curtenescul". Există şi alte absurdităţi. Nadler preferă *Divinei Comedii* opera lui Bidermann, *Cenodoxus*, iar Müller consideră că *Aramena* lui Anton Ulrich von Braunschweig este o operă mai mare decît *Simplizissimus* al lui Grimmelshausen. Aceste exagerări, care ar putea fi puse alături de unele studii extravagante scrise în ultimii ani despre Vondel, Góngora şi Donne, par să confirme părerea că stilul baroc nu este, în sine, nici frumos, nici urît ; el este doar un stil istoric care şi-a avut practicienii lui, mari şi mici.

5

Cea mai importantă întrebare rămîne : Care este conţinutul exact al termenului de „baroc" ? Se pot observa două tendinţe distincte de definire a acestuia : definirea barocului ca stil, şi definirea lui cu referire la categorii ideologice sau la atitudini emoţionale. Aceste două tendinţe pot fi combinate pentru a arăta cum anumite procedee stilistice exprimă o anumită concepţie despre lume.

Folosirea termenului de baroc în literatură a început prin transferarea la literatură a categoriilor lui Wölfflin ; Walzel a luat de la Wölfflin una dintre perechile de contrarii, forma închisă şi forma deschisă, şi a aplicat-o la Shakespeare.[99] Studiind compoziţia pieselor lui

[98] *Deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang des Barocks*, Wildpark-Potsdam, 1928, şi *Höfische Kultur der Barockzeit*, în Hans Naumann şi Günther Müller, *Höfische Kultur*, Halle, 1929.

[99] Vezi n. 22 de mai sus.

Scanned with OKEN Scanner

Shakespeare, el a ajuns la concluzia că Shakespeare aparţine barocului. Numărul mare al personajelor minore, gruparea asimetrică, variatele accente puse pe diferitele acte ale unei piese, — acestea toate sînt trăsături care, după părerea lui, învederează la Shakespeare o tehnică cu totul barocă, adică o tehnică „asimetrică, atectonică", în timp ce tehnica lui Corneille şi Racine (pe care, mai tîrziu, alţi critici germani i-au considerat baroci), aparţine mai degrabă Renaşterii, pentru că ei şi-au compus tragediile în jurul unei figuri centrale, punînd un accent egal pe toate actele piesei, conform modelului aristotelic. Teoria lui Walzel privind stilul baroc al lui Shakespeare a avut în Germania un succes uimitor: există chiar şi o carte a lui Max Deutschbein, *Shakespeares Macbeth als Drama des Barock* [100], care ne oferă o reprezentare grafică a compoziţiei lui *Macbeth*. Ni se înfăţişează desenul unei elipse, în jurul acesteia fiind scrise cuvintele „Graţia divină" şi „Împărăţia întunericului", iar în cele două focare, cuvintele „Lady Macbeth" şi „Parcele". Apoi ni se spune că desenul reprezintă „forma internă" a lui *Macbeth* şi că piesa este barocă pentru că stilul baroc „are predilecţie pentru planul oval, aşa cum se vede frecvent în planurile bisericilor şi castelelor baroce". Pentru a infirma această încercare absurdă de a face o comparaţie pe baza unui model complet arbitrar de „formă internă", nu este nici măcar necesar să ne exprimăm îndoiala că elipsa ar apărea chiar aşa de frecvent în planurile bisericilor baroce cum o cere teoria lui Deutschbein. În mod similar, Bernhard Fehr [101] a susţinut că Thompson şi Mallet şi chiar Wordsworth au scris poezie barocă, pentru că, reprezentînd grafic versurile lor lungi urmate de versuri scurte, el a ajuns la modele care îi amintesc liniile şerpuitoare ale bisericilor baroce şi chiar şi pilaştrii lor în formă de tirbuşon. Îi scapă însă concluzia că, după

[100] Leipzig (1936?), pp. 26—28.
[101] Vezi n. 51 de mai sus.

criteriile lui, orice poezie sau orice bucată în proză, de la Cicero la Fehr, în care rîndurile lungi sînt urmate de rînduri scurte ar trebui să fie considerată barocă. Dar chiar și încercările mai sobre de transferare a categoriilor lui Wölfflin la literatură au contribuit foarte puțin la definirea barocului. Patru dintre categoriile lui Wölfflin — „pictural", „formă deschisă", „unitate", „claritate relativă" — pot fi aplicate destul de ușor la literatura barocă, dar prin aceasta nu se obține nimic altceva decît punerea literaturii baroce în contrast cu armonioasa, clar conturata, bine proporționata literatură clasică. Pericolele acestui transfer devin evidente la F. W. Bateson, care a susținut că Thomson, Young, Gray și Collins aparțin cu toții barocului, deoarece ilustrează categoriile lui Wölfflin de „pitoresc" și „inexactitate", iar elocuțiunea lor este un echivalent al „ornamentului baroc" [102]. Dacă personificările, invocările și șabloanele lor sînt baroce, atunci întreaga elocuțiune poetică, de la poeții latini ai perioadei de argint la imitatorii scoțieni ai lui Chaucer și la sonetiștii italieni, trebuie să fie considerată barocă. „Baroc" devine pur și simplu un termen denumind tot ce este decorativ, țipător și convenționalizat. Transferul categoriilor lui Wölfflin la literatură ne face, inevitabil, să renunțăm la folosirea unui concept clar care să definească o perioadă precisă, să revenim la o tipologie care poate realiza doar o clasificare foarte superficială și foarte generală, împărțind întreaga literatură în două tipuri principale.

Chiar și numeroasele încercări de a defini barocul prin referire la cele mai frecvente procedee stilistice pe care le folosește se izbesc de aceeași dificultate. Dacă spunem că poezia barocă cultivă jocul de idei *, sau că proza barocă este scrisă într-un stil înflorit, nu reușim să tragem o linie care să separe barocul de predecesorii lui, sau măcar de stilurile care, istoric vorbind, nu au

[102] Vezi n. 80 de mai sus.

* În original: *conceit. Cf. concepto, concetto, Sinnspiel, pointe.*

nici o legătură cu el. Jocul de idei se poate găsi la Lucan, în scrierile Sfinţilor părinţi ca şi la misticii din secolul al XIII-lea. Proza ornată, încărcată, plină de figuri de stil a înflorit de-a lungul întregului ev mediu, în special în tradiţia *cursus*-ului latin. Dacă considerăm că jocul de idei este „prelucrarea unei figuri de stil pînă la epuizarea resurselor ingeniozităţii", atunci nu mai putem face nici o deosebire între numeroase forme petrarchizante din secolele al XV-lea şi XVI-lea, şi cultul marinismului. Atunci Petrarca însuşi trebuie numit baroc. Dacă o proză înflorită, manieristă este barocă, atunci mulţi dintre Sfinţii părinţi au fost baroci. Aceasta este o concluzie cît se poate de clară pentru toţi numeroşii cercetători care au încercat să găsească sursele şi antecedentele gongorismului şi marinismului. D'Ancona şi D'Ovidio conchid că marinismul a fost generat de influenţe spaniole, Belloni şi Vento îl consideră o dezvoltare a petrarchismului, Scopa îi vede originile în scrierile Sfinţilor părinţi, iar Gobliani găseşte stil baroc la Seneca şi la Lucan [103] : pe scurt, pe baza unor asemenea elemente nu se poate trage o linie clară de demarcaţie între baroc şi o bună jumătate din literatura universală care l-a precedat.

Mult mai utile şi mai promiţătoare par a fi încercările de a reduce repertoriul procedeelor stilistice caracteristice barocului la cîteva figuri de stil specifice, sau la cîteva tipuri specifice de tropi. Se poate spune că antiteza, asindetul, antimetabola, oximoronul şi poate chiar şi paradoxul şi hiperbola sînt figuri de stil favorite ale literaturii baroce. Dar sînt ele specifice barocului ? Căutînd originile presupusului asindet baroc,

[103] Alessandro d'Ancona, *Del'secentismo della poesia cortegiana del secolo XV*, în *Studi sulla letteratura italiana dei primi secoli*, Ancona, 1884, pp. 151—237; F. d'Ovidio, *Un punto di Storia letteraria; secentismo spagnolismo ?* în *Nuova Antologia*, 65/1882, pp. 661—668 ; Antonio Belloni, *Il Seicento*, Milano, 1899 ? pp. 456—466; Sebastiano Vento, *L'Essenza del Secentismo*, în *Rivista d'Italia*, 28/1925, pp. 313—335; *Saggio di nuove ricerche sulla origine del secentismo*, Napoli, 1907; H. Gobliani, *Il Barrochismo in Seneca e in Lucano*, Messina, 1938.

Scanned with OKEN Scanner

Viëtor şi Curtius[104] l-au găsit în evul mediu, la Quintilian, la Cicero şi chiar şi la Horaţiu. Acelaşi lucru s-ar putea face cu uşurinţă şi pentru celelalte figuri de stil. Această obiecţie este fatală şi pentru lucrarea lui Wilhelm Michels[105] care susţine că Shakespeare şi Calderón sînt baroci, bazîndu-se pe o analiză stilistică în care comparaţiile, fraza bombastică, elementul mitologic şi hiperbola sînt considerate o expresie a pornirii cantitative, iar jocurile de cuvinte, disecţia, alegoria, antiteza, abstracţia şi folosirea unor *sententiae*, o expresie a pornirii calitative.

Totuşi, procedeele stilistice individuale pot fi definite destul de clar, cel puţin în cazul cîtorva scriitori sau şcoli aparţinînd barocului. După părerea mea, este foarte uşor să se facă o distincţie netă între „metafizici", la care folosirea jocului de idei este specifică, şi elizabetani sau neoclasici. Dacă examinăm însă definiţiile date poeziei metafizice, constatăm că nici una nu reuşeşte să-i izoleze clar pe metafizici de stilurile precedente sau de cele ulterioare. John Crowe Ransom, Allen Tate şi Cleanth Brooks consideră că un poem metafizic este imagine de la început pînă la sfîrşit, că el conţine „o singură imagine dezvoltată pe care se sprijină întreaga structură conceptuală" sau, că, cel puţin, are o dezvoltare conceptuală exprimată în imagini.[106] Dar acest tip de definiţie se potriveşte doar la foarte puţine poezii, bunăoară la poezia *Exequy* de Henry King, şi este valabilă numai pentru ultimele strofe ale poemului *A Valediction : Forbidding Mourning* al lui Donne, în care apare pentru prima dată vestita metaforă a compasului. Definiţia nu se potriveşte de loc unei poezii categoric metafizice cum ar fi *Twicknam Garden* a lui

104 K. Viëtor, *Vom Stil und Geist der deutschen Barockdichtung*, în *Germanisch-romanische Monatsschrift*, 14/1926, pp. 1945—184 şi *Probleme der deutschen Barockliteratur*, Leipzig, 1928; E. R. Curtius, *Mittelalterlicher und barocker Dichtungsstil*, în *Modern Philology*, 48/1941, pp. 325—333.

105 Vezi n. 31 de mai sus.

106 J. C. Ransom, *Honey and Gall*, în *Southern Review*, 6/1940, p. 10; Allen Tate, *Reason in Madness*, New York, 1941, p. 68; Cleanth Brooks, *Modern Poetry and the Tradition*, Chapel Hill, 1939, pp. 15, 39, 43 etc.

Scanned with OKEN Scanner

Donne, care nu conţine o singură imagine dezvoltată. Rosemond Tuve [107] a susţinut că imagistica metafizică îşi are originea în voga logicii lui Ramus, dar, aplicîndu-şi criteriile, ea nu poate face o distincţie clară între imaginile lui Sidney şi cele ale lui Donne. Imagistica metafizică îşi află definiţia cea mai convingătoare într-o variantă şi o prelucrare a ideii lui Samuel Johnson care a afirmat că tipic pentru spiritul metafizic este *„discordia concors*: combinarea unor imagini diferite, sau descoperirea unor asemănări ascunse la lucruri aparent deosebite". [108] Henry W. Wells a vorbit despre „imaginea radicală", prin aceasta înţelegînd o metaforă în care vehiculul şi imaginea se întîlnesc numai într-un punct [109]; Douds şi alţii vorbesc despre joc de idei atunci cînd termenii figurii de stil sînt „îndepărtaţi, din punct de vedere imaginativ, în cel mai mare grad posibil;" [110] Alice S. Brandenburg preferă termenul de „imagine dinamică", subliniind neutralitatea termenilor minori şi distanţa imaginativă dintre termenii majori şi cei minori.[111] Leonard Unger [112] a analizat multe poeme de Donne pentru a arăta că ele nu se conformează definiţiilor propuse pînă atunci, şi că principala caracteristică a majorităţii poemelor lui Donne este o „complexitate de atitudini". Dar o poezie atît de binecunoscută ca *Go and catch a falling star* nu prezintă de loc o asemenea complexitate. Observaţia lui este valabilă poate numai pentru un anumit tip al monologurilor dramatice ale lui Donne din volumul *Songs and Sonnets*. Dintre ceilalţi poeţi consideraţi prin tradiţie baroci,

[107] *Imagery and Logic: Ramus and Metaphysical Poetics*, în *Journal of the History of Ideas*, 3 1942, pp. 365—400; dezvoltat în *Elizabethan and Metaphysical Imagery*, Chicago, 1947.

[108] *Life of Abraham Cowley*, în *Lives of the English Poets*.

[109] *Poetic Imagery*, New York, 1924.

[110] John Beal Douds, *Donne's Technique of Dissonance*, în PMLA, 52/1937, pp. 1051—1061.

[111] Alice Stayert Brandenburg, *The Dynamic Image in Metaphysical Poetry*, în PMLA, 57/1942, pp. 1039—1045.

[112] *Donne's Poetry and Modern Criticism*, Chicago, 1950. Reprodus în lucrarea lui Unger, *The Man in the Name*, Minneapolis, 1956, pp. 30—104.

Scanned with OKEN Scanner

Góngora a trezit un deosebit interes prin stilul său foarte bine conturat. Dámaso Alonso, Leo Spitzer și Walther Pabst [113] au scris studii minuțioase în care analizează în special imaginile și sintaxa lui Góngora. Alonso spune că metaforele lui Góngora reușesc „să ridice un zid ireal între sens și obiect", iar Pabst întocmește scheme laborioase ale relațiilor enorm de încîlcite dintre ciorchinii de metafore folosiți de Góngora. Dar aceste analize se aplică numai la un singur, și foarte personal, artist, iar dintre operele lui, numai la două poeme, *Polifemo* și *Soledades*.

De asemenea, s-a depus un uriaș volum de muncă pentru studierea stilului poeziei baroce. Croll a demonstrat că stilul folosit de John Lyly în *Euphues* derivă din proza latină medievală și că este bazat pe *schemata verborum*, pe figuri de sunet. [114] Astfel, el n-are nimic de-a face cu noua mișcare anticiceroniană, care luînd drept model stilul lui Tacitus și Seneca, a dus la apariția, în proză, a unui stil pe care la început Croll l-a numit „atic" pentru a-l reboteza mai tîrziu „baroc". [115] Stilul epigramatic, „concis", al lui Seneca și stilul frazei asimetrice, neciceroniene, ramificate, pe care Croll îl numește stil „deslînat", au ajuns să domine proza secolului al XVII-lea, fapt ce poate fi ilustrat de operele lui Montaigne, Pascal, Bacon, St. Evremond, Halifax și William Temple, precum și de cele ale lui Thomas Browne, Fuller și Jeremy Taylor. La sfîrșitul secolului al XVII-lea acest stil a fost înlocuit de stilul simplu, recomandat

[113] Vezi n. 62 de mai sus. De asemenea, Dámaso Alonso, *Alusión y elusión en la poesia de Góngora*, în *Revista de Occidente*, 19/1928, pp. 177—202 și *La Lengua poética de Góngora*, Madrid, 1935; Walther Pabst, *Góngoras Schöpfung in seinen Gedichten „Polifemo" und „Soledades"*, în *Revue Hispanique*, 80/1930, pp. 1—229; Leo Spitzer, *Zu Góngora's „Soledades"*, în *Volkstum und Kultur der Romanen*, 2/1929, pp. 244 urm., retipărit în *Romanische Stil- und Literaturstudien*, 2/1931, Marburg, pp. 126—140 și *La Soledad Primera de Góngora*, în *Revista de Filología Hispánica*, 2/1940, pp. 151—176.

[114] Introducere la *John Lyly, Euphues: His Anatomy of Wit, Euphues and his England*, culegere îngrijită de Harry Clemon, Londra, 1916.

[115] Vezi n. 83 de mai sus.

Scanned with OKEN Scanner

de Royal Society şi inspirat de idealurile ştiinţifice de claritate şi obiectivitate. Dar dacă acceptăm concluziile acestor atente analize făcute în domeniul istoriei imagisticii şi a stilului prozei, sîntem oare dispuşi să acceptăm şi consecinţele decurgînd de aici pentru termenul „baroc" ? Unele dintre aceste concluzii vin în contradicţie categorică cu accepţiunea curentă a termenului. De exemplu, dacă excludem din baroc întreaga imagistică petrarchistă, ajungem la concluzia paradoxală că însuşi Marino n-a fost baroc, ci doar un petrarchist extrem de ingenios. De asemenea, Lohenstein şi Hoffmannswaldau, poeţii germani care, conform părerii curente, sînt cei mai baroci, nu s-ar conforma definiţiei, stilul lor apropiindu-se foarte mult de cel al lui Marino. Numai Góngora, cei mai buni poeţi metafizici şi cîteva poezii de Théophile şi de Tristan l'Hermite, de Gryphius şi de alţi cîţiva germani, ar reuşi să corespundă acestor specificaţii, care apropie imagistica barocă de tehnicile simboliste. Este adevărat că, în ceea ce priveşte stilul prozei, am reuşi să excludem din baroc opere ca *Euphues* şi *Arcadia*, dar ar trebui să excludem de asemenea majoritatea predicatorilor şi oratorilor baroci din Italia, Austria şi din alte ţări — de exemplu pe binecunoscutul Abraham à Santa Clara — care, ca şi Lyly, au folosit cu precădere figurile de sunet.[116] Sîntem oare dispuşi să numim baroc stilul lui Montaigne, Bacon şi Pascal ? Ne aflăm categoric în faţa unei dileme : sau luăm barocul într-un sens larg, permiţînd astfel includerea în baroc a petrarchismului şi eufuismului, şi astfel a lui Shakespeare şi Sidney, sau îl folosim în sens îngust, şi atunci excludem unii dintre scriitorii care, prin tradiţie, sînt consideraţi dintre cei mai baroci, cum ar fi Marino şi scriitorii din cea de-a doua Şcoală sileziană.

[116] Vezi binecunoscuta imitare a stilului lui Abraham à Santa Clara în piesa lui Friedrich Schiller *Wallensteins Lager (Die Kapuzinerpredigt)*.

Scanned with OKEN Scanner

6

Este poate necesar să renunţăm la încercarea de a defini barocul în termeni pur stilistici. Trebuie să admitem că orice procedeu stilistic poate apărea în aproape orice epocă. Prezenţa unor procede este importantă numai dacă poate fi considerată simptomatică pentru o anumită stare de spirit, dacă exprimă „un suflet baroc". Dar ce este spiritul sau sufletul baroc ? Majoritatea discuţiilor privind barocul au fost categoric ideologice sau socio-psihologice. Barocul a fost asociat, în primul rînd, cu anumite rase, clase sociale şi confesiuni, sau cu mişcarea politico-religioasă a Contrareformei. Desigur, la prima vedere, catolicismul de după conciliul de la Trento este strîns legat de apariţia barocului ; şi există mulţi autori care identifică pur şi simplu barocul cu iezuitismul.[117] În realitate însă, a susţine acest punct de vedere înseamnă a ignora afinităţi şi relaţii literare cît se poate de evidente. Nu e nevoie să ne referim decît la cazul Germaniei, al Boemiei şi al Americii de Nord. În toate aceste trei ţări există neîndoielnic un baroc protestant care nu poate fi expediat prin simpla aplicare a unei etichete specioase, cum ar fi aceea de „pseudorenaştere",[118] şi nu poate fi redus la influenţe catolice, aşa cum a încercat s-o facă Martin Sommerfeld.[119] Deşi unii cercetători germani, de pildă Nadler şi Günther Müller, fac totul pentru a amplifica rolul catolicismului în arta barocă, iar alţii, cum ar fi Schulte, refuză să recunoască existenţa unui baroc protestant,

117 De exemplu, Werner Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin, 1921, şi *Barock als Stilphänomen* în *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 2/1942, pp. 225—256.

118 W. Schulte, *Renaissance und Barock in der deutschen Dichtung*, în *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft*, 2/1926, pp. 47—61.

119 *The Baroque Period in German Literature*, în *Essays Contributed in Honor of William Allan Neilson, Smith College Studies in Modern Languages*, 21/1939, pp. 192—208.

Scanned with OKEN Scanner

contraargumentele îmi par absolut convingătoare, chiar dacă n-aş merge pînă acolo încît să consider, împreună cu Cysarz, că barocul ar fi în primul rînd o creaţie protestantă. Desigur că Gryphius şi silezienii au fost protestanţi, iar convertitul Angelus Silesius şi-a compus scrierile cele mai caracteristice pe cînd era încă luteran. În Boemia există o diviziune similară. Ultimul episcop al fraţilor boemi, Jan Amos Komensky (cunoscut sub numele de Comenius) a fost un protestant radical, care a murit în exil în Olanda, dar a fost totuşi un scriitor foarte baroc. Desigur, în Boemia au existat şi iezuiţi care au scris în stil baroc. În America a existat cel puţin un poet metafizic, Edward Taylor, şi acesta a fost congregaţionalist. În Olanda, chiar dacă îl excludem pe Vondel, care s-a convertit la catolicism, au existat o serie de poeţi baroci care erau protestanţi şi calvinişti. Dintre poeţii englezi, majoritatea erau anglicani, putîndu-se astfel susţine că aparţineau tradiţiei catolice ; dar ne este imposibil să-l separăm de poeţii metafizici pe Andrew Marvell, succesorul lui Milton în funcţia de secretar al lui Cromwell pentru problemele externe. Şi ne-ar fi greu să negăm că chiar şi la Milton există un număr de elemente baroce. Francezii se împart şi ei în funcţie de cele două confesiuni, mai ales dacă îi considerăm baroci pe Du Bartas şi pe D'Aubigné, doi hughenoţi devotaţi. Desigur că nici Théophile, care a fost condamnat la moarte pentru ateism, nici Tristan l'Hermite — probabil cei mai talentaţi poeţi francezi care ar putea fi consideraţi baroci — nu ne pot părea inspiraţi de Contrareformă. Trebuie să tragem concluzia că barocul a fost un fenomen european general, care nu poate fi legat doar de o singură confesiune. De asemenea, după părerea mea, el nu poate fi legat doar de un singur spirit naţional sau de o singură clasă socială. Günther Müller numeşte barocul o expresie a „culturii de curte"; într-adevăr, adesea el a fost considerat un stil aristocratic, al claselor superioare. Dar există şi un baroc categoric burghez, în special în Germania de nord şi în

Scanned with OKEN Scanner

Olanda, iar în restul Germaniei şi în Europa răsăriteană, barocul s-a infiltrat adînc în arta maselor ţărăneşti. De exemplu, o mare parte a poeziei populare a cehilor provine din această epocă şi prezintă trăsături baroce în stil, în forma versurilor şi în sentimentul religios pe care-l exprimă. La fel de absurd îmi pare a susţine că o singură naţiune ar fi fost centrul de răspîndire al barocului, sau a considera barocul un stil naţional specific. Începînd cu Strich, primul care, într-un articol, a căutat să stabilească o asemănare între lirica barocă germană şi vechea poezie teutonică, unii cercetători germani au susţinut că barocul ar fi *urdeutsch* sau, cel puţin, specific nordic sau teutonic. Alţii au protestat — şi pe drept cuvînt, după părerea mea — împotriva acestei identificări a germanicului cu barocul, atrăgînd atenţia asupra evidentelor lui origini străine şi asupra mişcărilor analoge din alte ţări.[120] Un alt cercetător german, Helmut Hatzfeld, a susţinut, dimpotrivă, că întregul baroc a fost generat de spiritul spaniol[121] care, de la Lucan şi Seneca încoace, a fost esenţialmente baroc. După părerea lui Hatzfeld, chiar şi clasicismul francez şi cea mai mare parte a literaturii elizabetane şi a literaturii engleze din secolul al XVII-lea ilustrează predominanţa spiritului spaniol în Europa secolului al XVII-lea. *Lo hispánico* şi barocul au devenit aproape identice.[122] Nu este nevoie să contestăm importanţa influenţelor spaniole pentru a ajunge la concluzia că acest tip de argument reprezintă o enormă exagerare: este clar că barocul a apărut, aproape simultan, în cele mai diferite ţări, ca reacţie împotriva formelor de artă precedente. Metafizicii nu pot fi reduşi la influenţa spaniolă, chiar dacă putem presupune că Donne, care a luat parte la incendierea Cadizului, a călătorit mai mult în Spania. În acea perioadă pur şi simplu n-a existat

120 Carl Neumann, *Ist Wirklich Barock und Deutsch das nämliche?* în *Historische Zeitschrift*, 138/1928, pp. 544—546.

121 Vezi n. 33 de mai sus.

122 Vezi n. 39 de mai sus.

Scanned with OKEN Scanner

o poezie spaniolă care să-i fi putut servi drept model lui Donne.

Şanse mult mai mari de succes au încercările de a defini barocul în termeni mai generali, ca o filozofie sau o concepţie despre lume, sau chiar ca o simplă atitudine emoţională faţă de lume. Gonzague de Reynold vorbeşte despre voluntarismul şi pesimismul baroc.[123] Eugenio d'Ors îl caracterizează prin prisma panteismului, văzînd în el credinţa în caracterul natural al supranaturalului, identificarea naturii cu spiritul.[124] Spitzer face mare caz de sentimentul baroc că viaţa este un vis, o iluzie sau un simplu spectacol.[125] Totuşi nu se poate considera în mod serios, că vreuna dintre aceste formule sau etichete ar fi specifică barocului. Arthur Hübscher a fost, cred, inventatorul formulei *antithetisches Lebensgefühl des Barock,*[126] care s-a bucurat de multă apreciere şi a generat o serie de cărţi germane care toate prezintă barocul prin prisma unei opoziţii sau a unui număr de opoziţii. Astfel, Emil Ermatinger [127] prezintă barocul ca un conflict între ascetism şi plăcerile lumeşti, între spirit şi carne. W. P. Friederich [128] a aplicat aceeaşi dihotomie a spiritualismului şi senzualismului la poezia engleză a secolului al XVII-lea. Cysarz [129] pune accentul pe conflictul dintre forma clasică a literaturii baroce şi etosul şi sentimentul creştin care o animă. Cu mai puţină claritate, Paul Hankamer [130] exprimă ideea că în literatura barocă avem de-a face cu conflictul dintre viaţă şi spirit, conflict a cărui re-

[123] Vezi n. 68 de mai sus.

[124] Vezi n. 9 de mai sus.

[125] De exemplu în *Zur Auffassung Rabelais,* în *Romanische Still- und Literaturstudien,* 1/1931, Marburg, pp. 133—134, şi în *Die Literarisierung des Lebens in Lopes Dorotea,* Bonn, 1932, p. 58.

[126] Vezi n. 27 de mai sus.

[127] *Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung,* Leipzig, 1926.

[128] Vezi n. 45 de mai sus.

[129] Vezi n. 28 de mai sus.

[130] *Deutsche Gegenreformation und deutsches Barock in der Dichtung,* Stuttgart, 1935, pp. 101, 217, 253.

Scanned with OKEN Scanner

zolvare barocul a încercat-o numai prin două căi: negarea ascetică a vieţii sau ironia. Ludwig Pfandl a scris o carte masivă asupra literaturii spaniole a Epocii de aur[131] în care vorbeşte despre un dualism al realismului şi idealismului, chipurile tipic spiritului spaniol, care în timpul epocii baroce ar fi fost „extins şi exagerat", devenind antiteza dintre naturalism şi iluzionism. Stadiul de *reductio ad absurdum* al acestei metode a fost poate atins în cartea lui Paul Meissner dedicată barocului literar englez.[132] Meissner defineşte barocul ca un conflict între anumite tendinţe antitetice şi urmăreşte neobosit această formulă, aplicată la „spiritul epocii", prin toate activităţile umane, de la invenţiile tehnologice la speculaţia filozofică, de la călătorii la religie. Dar Meissner nu stă să-şi pună întrebarea dacă nu cumva, chiar pe baza citatelor spicuite din vastele sale lecturi, am putea stabili, pentru secolul al XVII-lea, o schemă a contrariilor complet diferită, sau dacă nu cumva aceleaşi contrarii s-ar putea aplica la aproape orice altă epocă. Deşi nu putem nega că impresia generală degajată de epoca barocă este aceea că ar fi dominată de violente disonanţe şi chiar de un conflict intens între tradiţionala concepţie creştină despre lume şi secularismul în plină afirmare, nu este nicidecum clar că aceste conflicte, pe care cercetătorii amintiţi le-au pus la baza schemelor lor, ar fi specifice barocului. De exemplu, obsesia, considerată tipic barocă, a ororilor fizice legate de moarte şi de putrefacţie poate fi uşor găsită, într-o expresie chiar mai intensă, la sfîrşitul secolului al XV-lea, aşa cum arată, aducînd ample mărturii documentare, Huizinga sau Mâle.[133] Theodore Spencer a

[131] Vezi n. 34 de mai sus.

[132] Vezi n. 49 de mai sus. O analiză mai amplă a acestei cărţi şi a celei precedente se află în articolul meu *The Parallelism between Literature and the Arts*, in *English Institute Annual, 1941*, New York, 1942, pp. 37—39.

[133] Johan Huizinga, *The Waning of the Middle Ages*, Londra, 1937, pp. 129—135; Emile Mâle, *L'art. réligieux de la fin du moyen âge en France*, Paris, 1908, pp. 375 şi urm.

Scanned with OKEN Scanner

dedicat un întreg capitol al cărţii sale *Shakespeare and the Nature of Man* aşa-numitului „conflict renascentist",[134] descriind contradicţiile Renaşterii într-un mod foarte asemănător cu cel în care germanii descriu epoca barocă. Ceea ce multora le pare baroc poate fi şi medieval sau pur şi simplu universal creştin, aşa cum sînt paradoxurile credinţei creştine, sau chiar general uman, aşa cum este frica de moarte sau pasiunea pentru sexul opus. Încercările de a reduce natura barocului la un conflict ca cel dintre senzualism şi spiritualism, nu ţin seama de faptul că există poeţi categoric baroci care nu prezintă acest conflict, sau îl prezintă numai periferic. Marino nu este un poet problematic, ci un senzual nespiritualizat, iar mulţi poeţi religioşi, de exemplu Traherne, nu cunosc de loc tentaţiile cărnii, nici chiar înveşmîntate în haina iubirii mistice.

7

Cel mai promiţător mod de a ajunge la o definiţie mai adecvată a barocului este analizarea lui prin metode care să coreleze criteriile stilistice cu cele ideologice. Strich a fost primul care a încercat să interpreteze aceste criterii într-un tot unitar. Conflictele ideologice, „tensiunile mişcării lirice", îşi găsesc expresia în antiteze stilistice, în paradoxuri, în contorsiuni ale sintaxei, în mărirea grelei poveri a limbii.[135] Américo Castro consideră că stilul perioadei îşi are originea în contradicţiile din spiritul omului acestei epoci, contradicţii pe care le observă şi la el însuşi. Stilul preţios şi căutat al artiştilor baroci este o expresie a revoltei — formă sublimă de independenţă — a conflictului dintre individ şi o lume plină de nesiguranţă.[136] Dar toate aceste

[134] New York, 1942, pp. 21—50.
[135] Vezi n. 21 de mai sus.
[136] Vezi n. 65 de mai sus.

Scanned with OKEN Scanner

formulări şi altele similare, deşi cu un conţinut corect, nu au calitatea de a se aplica exclusiv la baroc. Conflicte între eu şi lume, sau conflicte din spiritul individului reflectate într-un stil întortocheat sau preţios, pot fi găsite în întreaga istorie a literaturii — din Islanda pînă în Arabia şi India. Mai convingătoare îmi par unele studii analitice mai concrete. Într-un articol despre stilul baroc al liricii clasice religioase din Franţa,[137] Helmut Hatzfeld a încercat să interpreteze unele caracteristici stilistice, ca, de pildă, geminaţia, asindetul „haotic" şi un fenomen pe care-l numeşte „antiteza voalată", în legătură cu atitudini cum ar fi contopirea cerului şi pămîntului, glorificarea şi exaltarea lui Dumnezeu şi erotismul morbid al epocii. Putem critica uşor concluziile lui Hatzfeld privind natura barocă a clasicismului francez, deoarece materialul lui se limitează la un gen foarte specializat, lirica religioasă, şi, în cadrul acesteia, la modernizarea imnurilor medievale, a psalmilor şi a *Cîntării cîntărilor*, dar nu putem contesta măiestria cu care îmbină analiza stilului şi a gîndirii, a procedeelor artistice şi a spiritului. După părerea mea, articolele ulterioare ale lui Hatzfeld, în care el îşi dezvoltă analiza, aplicînd-o la întregul clasicism francez şi, în cele din urmă, la întreaga mişcare europeană a barocului — pe care o consideră dominată de spiritul spaniol —, nu mai reuşesc să realizeze acel admirabil caracter concret şi acea strînsă îmbinare a analizei formale cu analiza ideologică. Austin Warren, în cartea sa despre Crashaw, reuşeşte la rîndul său să stabilească o strînsă corelaţie între metoda estetică a poetului şi credinţa lui religioasă. Imaginile lui Crashaw „curg în şuvoaie ; şuvoaiele se îmbină, o imagine transformîndu-se în alta. Metaforele lui se juxtapun uneori atît de rapid, încît se amestecă. Efectul este adesea fantasmagoric. Pentru Crashaw, lumea simţurilor este evident ispititoare ; totuşi, ea este doar o lume de aparenţe — aparenţe mereu schimbă-

137 Vezi n. 39 de mai sus.

toare, mereu în mișcare. Prin temperament și convingeri, el era un om care credea în miraculos ; și metoda lui estetică poate fi interpretată ca un autentic echivalent al credinței sale, ca traducerea ei într-o retorică a metamorfozei". [138] La mulți alți scriitori va fi posibil să se constate o neîndoioasă legătură între imaginea emblematică și credința lor în paralelismul dintre macrocosmos și microcosmos, într-un sistem vast de corespondențe care poate fi exprimat numai printr-un simbolism senzual. Predominanța sinesteziei, care în Renaștere apare numai în figuri de stil tradiționale, de tipul „muzica sferelor", dar care în literatura barocului devine îndrăzneață — scriitorii auzind culori și văzînd sunete [139] — este o altă expresie a acestei credințe în existența, în univers, a unui păienjeniș de multiple interrelații și corespondențe. Majoritatea poeților baroci trăiesc cu o imagine a lumii sugerată de concepția tradițional creștină a gradației sferelor, și au găsit o metodă estetică în care imaginile și figurile de stil „leagă sfere aparent străine, discontinue" [140].

Asemenea analize sînt cît se poate de reușite în cazul unor poeți ca Crashaw, la care există o deplină armonie între credință și exprimare. Dar mi se pare imposibil să negăm că în epoca barocului această legătură este adesea foarte slabă, poate chiar mai slabă decît în alte epoci. În lungul său articol despre clasicismul francez, Hatzfeld consideră că o particularitate a literaturii baroce și a întregii arte baroce este „relația paradoxală dintre conținut și formă". Pe baza acestui conflict dintre conținut și formă, el dovedește că „clasicismul francez, cu limbajul său nobil și simplu, care deghizează pa-

[138] Austin Warren, *A Study in Baroque Sensibility*, Baton Rouge, 1939, p. 192.

[139] Albert Wellek, *Renaissance- und Barock-synästhesie*, în *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 9/1931, pp. 534—584.

[140] Austin Warren, *Edward Taylor's Poetry*, în *Kenyon Review*, 3/1941, p. 356.

Scanned with OKEN Scanner

siunile ce ard în spatele lui",[141] este baroc. Leo Spitzer îl caracterizează pe Racine în termeni similari, iar în altă parte, în legătură cu o analiză a *Doroteei* lui Lope de Vega, subliniază atitudinea sceptică a artiştilor baroci faţă de limbă. El ajunge la concluzia că artiştii baroci erau conştienţi de „distanţa dintre cuvînt şi lucru, că ei percep legătura dintre sens şi formă şi în acelaşi timp văd destrămarea ei". Pentru a cita formulele paradoxale ale lui Spitzer, artistul baroc „spune ceva fiind pe deplin conştient că de fapt aşa ceva nu se poate spune. El cunoaşte toate dificultăţile traducerii intenţiei în expresie, întreaga insuficienţă a exprimării lingvistice".[142] Iată de ce stilul său este preţios, cultist, căutat. Un caz similar îmi pare a fi şi poezia barocă germană, despre care, de la redescoperirea ei, mulţi germani au spus că exprimă un suflet turbulent, sfîşiat, convulsionat, care se luptă cu limba, îngrămădind unele peste altele asindete şi epitete. Pentru Strich, chiar şi antiteza, jocurile de cuvinte şi onomatopeea sînt indicii ale unui puternic impuls liric.[143] Dar, fără îndoială, încercarea de a vedea în baroc o anticipare a subiectivismului romantic este sortită eşecului. Figurile de stil şi metaforele, hiperbolele şi catahrezele adesea nu reflectă nici o tensiune sau tulburare interioară, şi pot să nu fie de loc expresia vreunei experienţe vitale *(Erlebnis)*, ci doar migăloase elaborări decorative ale unui meşteşugar foarte lucid şi sceptic, îngrămădirea unor surprize şi efecte calculate.

Putem rezolva această ultimă dificultate distingînd două forme principale de baroc: un baroc al misticilor şi al sufletelor chinuite — Donne şi Angelus Silesius —

141 Vezi *op. cit.* în n. 40, p. 263. Hatzfeld îl citează pe Fritz Neubert, *Zur Wort- und Begriffskunst der französischen Klassik*, în *Festschrift für Eduard Wechssler*, 1929, p. 155.

142 *Die Literaristerung des Lebens in Lopes Dorotea*, Bonn, 1932, pp. 11—12. Spitzer se referă la articolul lui Franz Heinz Mautner, *Das Wortspiel und seine Bedeutung*, în *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 9/1931, p. 679.

143 Vezi n. 21 de mai sus.

Scanned with OKEN Scanner

și un baroc care poate fi considerat o continuare a umanismului și petrarchismului retoric, o artă „publică", de curte, care își găsește expresia în operă, în drama iezuită și în piesele eroice ale lui Dryden. Poate că acest dualism nu este atît de net cum l-am prezentat noi. Se poate susține că pînă și în cazul operei unui artist atît de extraordinar de neobișnuit cum este Donne, unii critici, de exemplu Gosse,[144] au exagerat foarte mult conținutul autobiografic, și că pînă și poeții mistici cei mai înflăcărați, ca Crashaw sau Angelus Silesius, aderă la o religie comunitară, tradițională, ritualizată. Chiar și prezentarea trăirilor și conflictelor personale este simbolică, referindu-se la om în general, și ar fi greșit interpretată dacă ar fi privită ca o anticipare a eului romantic. Astfel, cred că Faguet greșește cînd interpretează poezia franceză din jurul anului 1630 apelînd la comparații cu poezia lui Lamartine.[145] La fel Viëtor[146] cînd, privind secolul al XVII-lea prea mult prin prisma poeziei subiective a lui Goethe, descoperă în poezia germană barocă — poezie care, de fapt, a culminat cu arta foarte impersonală a celei de-a doua Școli sileziene — un curent care duce la subiectivismul și iraționalismul modern. Despre un poet ca Fleming s-a spus că s-a dezvoltat în direcția unei expresii mai personale, mai subiective, dar, în realitate, el s-a rupt de stilul antitetic și hiperbolic al barocului, tinzînd spre un stil simplu, concret și popular.[147] Subiectivismul și barocul rareori merg mînă în mînă. Góngora, deși un scriitor extrem de personal, n-a devenit, prin aceasta, nicidecum subiectiv: dimpotrivă, poezia lui cea mai caracteristică a

[144] Cf. de exemplu Allen R. Benham, *The Myth of John Donne the Rake*, în *Philological Quarterly*, 20/1941, pp. 465—473.

[145] Emile Faguet, *Histoire de la poésie française de la Renaissance au Romantisme*, Paris, f.a., vol. 2, pp. 145, 171 și urm.; vol. 3, p. 185, și *Petite Histoire de la littérature française*, Paris, f.a., pp. 100—101.

[146] Vezi nota 104 de mai sus.

[147] Hans Pyritz, *Paul Flemings deutsche Liebeslyrik*, 1932, în *Palaestra*, 180/1932, Leipzig, în special pp. 209 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

devenit aproape poezie simbolistă, „absolută", o poezie care a putut fi salutată şi apreciată de Mallarmé. Problema corelaţiei dintre stil şi filozofie nu poate fi rezolvată, cred eu, pornind de la ideea fundamentală a stilisticii germane, anume că „unei stări de excitaţie mintală care constituie o abatere de la *habitus*-ul normal al vieţii noastre intelectuale, trebuie să-i corespundă, pe plan lingvistic, o abatere similară de la exprimarea normală".[148] Trebuie, cel puţin, admis că procedeele stilistice pot fi imitate cu foarte mult succes, şi că posibila lor funcţie expresivă iniţială poate dispărea. Ele pot deveni, aşa cum s-a întîmplat frecvent la scriitorii baroci, simple păstăi goale, trucuri decorative, clişee de meşteşugar. Întreaga relaţie dintre suflet şi cuvînt este mai slabă şi mai indirectă decît se presupune de obicei.

Dacă dau impresia că închei acest articol pe o notă negativă, convins că nu putem defini barocul nici prin prisma procedeelor stilistice, nici prin aceea a unei anumite concepţii despre lume, şi nici chiar prin aceea a unei anumite relaţii între stil şi credinţă, n-aş vrea să se considere că ofer un echivalent al articolului lui Lovejoy *Discrimination of Romanticisms*. Sper că noţiunea de baroc nu este chiar în situaţia noţiunii de „romantic", şi că nu trebuie să tragem concluzia că barocul „a ajuns să însemne atît de multe lucruri, încît, în sine, nu mai înseamnă nimic".[149] În ciuda numeroaselor ambiguităţi şi incertitudini privind extinderea, valoarea şi conţinutul precis al conceptului de baroc, acesta a îndeplinit şi îndeplineşte încă o funcţie importantă. El a pus foarte răspicat problema periodizării şi a unui

[148] Leo Spitzer, *Zur sprachlichen Interpretation von Wortkunstwerken*, în *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung*, 6/1930, p. 649; reprodus în *Romanische Stil- und Literaturstudien*, 1/1931, Marburg, p. 4.

[149] PMLA, 39/1924, pp. 229—253, în special 232.

stil predominant ; el a atras atenţia asupra analogiilor dintre literaturile diferitelor ţări şi dintre diferitele arte. El continuă să fie singurul termen convenabil pentru a numi stilul care a apărut după Renaştere dar a precedat adevăratul neoclasicism. Pentru o istorie a literaturii engleze, acest concept pare deosebit de important, deoarece în Anglia însăşi existenţa unui stil baroc a fost pusă în umbră de extinderea dată termenului de „elizabetan" şi de îngustimea singurului termen tradiţional ce-l concurează, acela de „metafizic". După cum a spus Roy Daniells, secolul „nu mai este tăiat în două ca un pachet de cărţi de joc".[150] Neîndoielnicele afinităţi cu mişcările contemporane din celelalte ţări europene ar apărea mai clar dacă am poseda un studiu sistematic al enormei mase de traduceri şi parafrazări care s-au făcut, în tot timpul secolului al XVII-lea, chiar şi din cei mai baroci poeţi italieni, francezi şi spanioli.[151] Conceptul de „baroc" ne-a pus la dispoziţie un termen estetic care ne-a ajutat să înţelegem literatura timpului şi care ne va ajuta să facem ca istoria literară să nu mai fie legată de periodizări luate din istoria politică şi socială. Oricare ar fi defectele termenului de „baroc" — şi n-am fost îngăduitor în analizarea lor — el este un termen care invită la sinteză, făcîndu-ne să ţintim

[150] Vezi *op. cit.* în n. 87, pp. 407—408.

[151] Ediţia operelor lui Drummond of Hawthornden, îngrijită de R. Kastner, Manchester, 1913, articolele lui răzleţe despre sursele din care s-a inspirat; articolul lui R. C. Wallerstein, *The Style of Drummond in its Relation to his Translations*, în PMLA, 48/1933, pp. 1090—1177 ; lucrările lui Mario Praz şi Austin Warren despre Crashaw (vezi notele 57, 86), lucrarea lui Pierre Legouis despre Marvell (*André Marvell, Poète, Puritain, Patriote*, Paris, 1928); articolul lui Mario Praz, *Stanley, Sherburne, and Ayres as Translators and Imitators*, în *Modern Language Review*, 20/1925, pp. 280—294, 419—431; H. Thomas, *Three Translators of Góngora and other Spanish Poets during the Seventeenth Century*, în *Revue Hispanique*, 48/1920, pp. 180—256, sînt cîteva dintre studiile care ar fi utile pentru o astfel de monografie.

Scanned with OKEN Scanner

spre altceva decît spre simpla acumulare a unor fapte și observații și pregătind astfel terenul pentru o viitoare istorie a literaturii ca artă.[152]

Post-scriptum, 1962

Acest studiu a fost scris în 1945, iar la sfîrșitul aceluiași an a fost prezentat, într-o versiune prescurtată, la un simpozion organizat de Modern Language Association la Chicago. De atunci discutarea barocului în literatură a făcut mari progrese. Dacă ar fi să tratăm acuma noile concepții apărute cu aceeași atenție ca atunci, ar trebui să scriem o lucrare depășind de mai multe ori întinderea celei de față. Bibliografia anexată inițial acestui articol ar trebui completată cu multe sute de titluri. Aici nu-mi propun decît să indic punctele în care studiul meu a fost corectat, precum și principalele probleme noi care s-au ridicat în această mare dezbatere.

În ceea ce privește istoricul termenului de „baroc" și a transferului lui la literatură, prezentarea mea trebuie corectată. Controversa referitoare la originea termenului nu este nicidecum încheiată, dar se pare că modul în care am schițat istoria lui veche este inexact. Eu am acceptat derivarea termenului de „baroc" de la silogismul scolastic, teorie susținută de Benedetto Croce. În favoa-

[152] Dintre studiile care trec în revistă cercetările efectuate, în majoritatea lor germane, vezi Leonello Vincenti, *Interpretazione del barocco tedesco*, în *Studi germanici*, 1/1935, pp. 39—75; James Mark, *The Uses of the Term „Baroque"*, în *Modern Language Review*, 33/1938, pp. 547—663; Erich Trunz, *Die Erforschung der deutschen Barockdichtung*, în *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 18/1940, pp. 1—100. Vezi de asemenea două studii nefavorabile: Hans Epstein, *Die Metaphysizierung in der literaturwissenschaftlichen Begriffsbildung und ihre Folgen*, în *Germanische Studien*, 73/1929, Berlin, și Hans K. Kettler, *Baroque Tradition in the Literature of the German Enlightenment, 1700—1750. Studies in the Determination of a Literary Period*, Cambridge, [1943 ?].

Scanned with OKEN Scanner

rea acestei etimologii s-au adus, cel puţin în Italia, multe noi citate, datorate în special cercetărilor lui Carlo Calcaterra.[1] Pe de altă parte însă, în prezent pare lucru dovedit că etimologia mai veche, conform căreia „baroc" derivă de la cuvîntul portughez (şi nu spaniol) *barroco*, nume dat de bijutieri perlelor cu o formă neregulată, ciudată, este corectă, dar nu pentru substantivul italian, ci pentru adjectivul francez. Judecînd după dovezile prezentate în articolele lui Giovanni Getto, Otto Kurz, Giuliano Briganti şi Bruno Migliorini,[2] trebuie să vorbim despre o confluenţă a acestor două cuvinte cu etimologii diferite. La sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi la începutul secolului al XIX-lea adjectivul „baroc" se folosea frecvent ca echivalent al lui „bizar", iar substantivul „baroc" s-a fixat ca termen cu sensul de „lipsă de gust" în arhitectură, la început aproape identic cu „gotic" sau „rococo". Modul în care am prezentat răspîndirea termenului şi transferul lui de la artele frumoase la literatură este, în esenţă, corect, deşi am omis un important pasaj din lucrarea lui Nietzsche *Menschliches, Allzumenschliches* (1878). Nietzsche consideră că după Renaştere, în artă a urmat un stadiu baroc; el concepe însă acest stadiu şi ca un fenomen care se repetă în istorie, apărînd întotdeauna în perioada de declin a artei, sub forma unei căderi în retorică şi teatralism. În alte contexte Nietzsche a vorbit despre stilul baroc al ditirambului grec şi despre faza barocă a elocinţei greceşti.[3] Prin cartea lui *Renais-*

[1] *Il problema del Barocco*, în *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*, culegere îngrijită de Atillio Momigliano, Milano, 1949, vol. 3, pp. 405—501.

[2] Getto, *La polemica sul Barocco*, în *Letteratura e critica nel tempo*, Milano, 1954, pp. 131—218; Kurz, *Barocco: storia di una parola*, în *Lettere italiane*, 12/1960, pp. 414—444; Briganti, *Barocco; Storia della parola e fortuna critica del concetto*, în *Enciclopedia universale del' Arte*, 1958, vol. 2, pp. 346—359; Migliorini, *Etimologia e storia dell termine „barocco"*, în *Manierismo, Barocco, Rococò, Convegno internazionale*, Roma, 21—24 aprilie 1960, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1962, pp. 39—49.

[3] *Werke*, 19 vol., Leipzig, 1903—1919, vol. 3, pp. 76—78; vol. 11, p. 105; vol. 3, p. 72.

Scanned with OKEN Scanner

sance und Barock (1888), Heinrich Wölfflin rămîne figura centrală a transferului termenului de „baroc" la literatură. Totuşi am subestimat numărul cazurilor izolate în care termenul a fost aplicat la literatură înainte de 1914. După cum a arătat Andreas Angyal,[4] multe din aceste cazuri ne sînt furnizate de lucrările scrise în imperiul austro-ungar, unde gustul pentru arhitectura barocă şi pentru manifestările spirituale ale Contrareformei era încă viu. În 1893, un cercetător polonez, Edward Porębowicz din Cracovia, a pus cuvîntul „baroc" pe pagina de titlu a monografiei sale dedicate unui poet polonez din secolul al XVII-lea, Andrzej Morsztyn.[5] În cartea lui J. W. Nagl şi Jakob Zeigler *Deutsch-österreichische Literaturgeschichte* (1899) un capitol lung este dedicat barocului austriac şi literaturii germane renascentiste (*„österreichische Barocke und deutsche Renaissanceliteratur"*). Aici stilul baroc este caracterizat drept „decorativ şi simbolic" şi considerat o expresie a Contrareformei care a supravieţuit în literatura austriacă mult timp, putînd fi găsită chiar şi în dramele lui Franz Grillparzer şi Ferdinand Raimund.[6] Exemple de aplicare a termenului de „baroc" la literatură înainte de 1914 pot fi găsite şi în ungară şi croată. În Spania, formularea *barroquismo literario* care apare, izolat, în *Historia de las ideas estéticas* (1886) a lui Menéndez Pelayo, este anterioară chiar şi celei a lui Wölfflin.[7] În ceea ce priveşte lite-

[4] *Der Werdegang der internationalen Barockforschung*, în *Forschungen und Fortschritte*, 28/1954, pp. 377—384.

[5] *Andrzej Morsztyn, przedstawiciel baroku v poezji polskiej*, Rozprawy Akademii umiejętności, ser. 2, 6, Cracovia, 1894, pp. 225—317.

[6] Viena, 1899, vol. 1, pp. 652—817, în special 656. A se observa că *die Barocke* este substantiv feminin; în prezent se foloseşte numai masculinul *der Barock*.

[7] Santander, 1947, vol. 3, p. 488. Menéndez Pelayo discută un critic portughez din secolul al XVIII-lea, Luis Antonio de Verney, şi recunoaşte un anumit merit *„en su lucha contra el barroquismo literario del siglo anterior, contra lo que él llamaba el* sexcentismo". Vezi Luis Monguió, *Contribución a la cronología de barroco y barroquismo en España*, PMLA, în 64/1949, 1230 n.

Scanned with OKEN Scanner

ratura italiană, am omis să menţionez că în 1860 Carducci a aplicat, în treacăt, termenul de „baroc" la literatură, iar în 1894 Enrico Nencioni a scris un eseu intitulat *Barrochismo*, care corelează, în stil impresionist, artele şi poezia epocii. În introducerea la un volum în care se retipărea acest eseu, D'Annunzio se referă la el intitulîndu-l, destul de ciudat, „Del Barocco".[8] Totuşi, ideea de bază a istoricului pe care l-am făcut, şi anume că transferul termenului la literatură a avut loc, pe scară largă, în Germania, la începutul deceniului al treilea al secolului al XX-lea, şi că de acolo s-a răspîndit în celelalte ţări, rămîne valabilă. Într-un articol scris de Václav Černý, diferitele motive care au dus la acceptarea termenului în fiecare ţară în parte sînt scoase în evidenţă ceva mai clar decît în studiul meu.[9]

Una din afirmaţiile mele, deşi corectă în 1945, nu mai este, în prezent, actuală. Franţa a încetat să fie „singura ţară care a refuzat aproape categoric să aplice termenul de baroc la literatură". În Franţa şi în franceză a avut loc o veritabilă revărsare de scrieri despre baroc şi despre literatura barocă. Dezbaterea privind extinderea şi valoarea termenului continuă să fie foarte vie şi a fost înregistrată cu competenţă de către neobositul susţinător al termenului, Helmut A. Hatzfeld, şi de către R. A. Sayce, Václav Černý, Franco Simone, Marcel Raymond şi alţii.[10] Descoperirea lui Jean de Sponde, poet de la

[8] Carducci, într-o *Prolusione* ţinută la Bologna la 22 noiembrie 1860, se referă la *Barocco dei secentisti*. (Giosuè Carducci, *Opere Edizione Nazionale*, Bologna, 1941, vol. 5, p. 520). Eseul lui Nencioni a apărut pentru prima dată în *La Vita italiana nel seicento*, Milano, 1894, şi a fost retipărit în *Saggi critici di letteratura italiana. Preceduta da uno scritto di Gabriele D'Annunzio*, Florenţa, 1898.

[9] *Les origines européennes des études baroquistes*, în *Revue de littérature comparée*, 24/1950, pp. 25—45.

[10] *Der gegenwärtige Stand der romanistischen Barockforschung*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophische-historische Klasse: Sitzungsberichte, München, 1961, Heft 4, este cel mai recent studiu de sinteză al lui Hatzfeld. Vezi şi celelalte lucrări ale sale : *A Critical Survey of the Recent Baroque Theories*, în *Boletin del Instituto Caro y Cuervo*, 4/1948, pp. 1—33; *A Clarification of the Baroque Problem in the Romance Litera-*

Scanned with OKEN Scanner

sfîrşitul secolului al XVI-lea, datorată englezului Alan Boase, retipărirea operelor aproape uitatului Jean de la Ceppède, numeroasele antologii de poezie franceză care au dezgropat poezii puţin cunoscute, scrise în perioada dintre Ronsard şi Malherbe, au fixat în mod clar conştiinţa faptului că în Franţa a existat o frumoasă tradiţie poetică, a cărei factură nu era nici renascentistă, nici clasică, şi pentru definirea căreia termenul cel mai potrivit este acela de „poezie barocă". [11] Dar încercările, făcute mai ales de scriitori din afara Franţei, de a extinde termenul de baroc şi la clasicismul francez nu s-au bucurat de aprobarea francezilor, deşi, după părerea mea, ele au cel puţin meritul de a fi stabilit că barocul a supravieţuit în clasicism, sau că lupta dintre elementele baroce şi elementele clasice se poate întîlni chiar şi la sfîrşitul secolului şi chiar şi în opera unui clasic cum este Racine.[12] În orice caz, cu şaptesprezece ani în urmă o atît de largă acceptare a termenului în Franţa părea de neconceput.

tures, în *Comparative Literature*, 1/1949, pp. 113—139; *Literature Through Art*, New York, 1952; *The Baroque from the Viewpoint of the Literary Historian*, în *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 14/1955, pp. 156—164; *Italia, Spagna e Francia nello sviluppo della letteratura barocca*, în *Lettere italiane*, 1957, pp. 1—29; Hatzfeld a întocmit de asemenea lista adnotată referitoare la baroc din lucrarea lui David C. Cabeen şi Jules Brody, *A Critical Bibliography of French Literature*, vol. 3 (*The Seventeenth Century*, ed. N. Edelman), Syracuse, 1961, pp. 78—84. R. A. Sayce, *The Use of the Term Baroque in French Literary History*, în *Comparative Literature*, 10/1958, pp. 246—253; Václav Černý, *Le baroque et la littérature française*, în *Critique*, 12/1956, pp. 517—533, 617—635; Franco Simone, *I contributi europei all' identificazione del barocco francese* în *Comparative Literature*, 6/1954, pp. 1—25 şi *Per la definizione di un barocco francese*, în *Rivista di letterature moderne*, 5/1954, pp. 165—192; Marcel Raymond, *Le Baroque littéraire français*, în *Manierismo, Barocco, Rococò*, Roma, 1962, pp. 107—126.

[11] Cf. François Ruchon şi Alan Boase, *La Vie et l'oeuvre de Jean de Sponde*, Paris, 1949; Jean de Sponde, *Poésies*, Geneva, 1949; François Ruchon, *Essai sur la vie et l'oeuvre de Jean de la Ceppède*, Geneva, 1953, Travaux d'humanisme et Renaissance no. 8. Vezi Alan Boase, *Poèts anglais et français de l'époque baroque*, în *Revue des sciences humaines*, Sect. 55—56/1949, pp. 155—184.

[12] Hatzfeld şi Spitzer. Vezi, de asemenea, Buffum citat mai jos şi Philip Butler, *Classicisme et baroque dans l'oeuvre de Racine*, Paris, 1959.

Scanned with OKEN Scanner

În Italia, discutarea barocului și interesul pentru acesta s-a intensificat considerabil, iar atitudinile negative de genul celei a lui Croce au devenit rare. În special lucrările lui Calcaterra — care a demonstrat prezența barocului la poeții „Arcadiei" și a apreciat arta senzuală și voluptuoasă a lui Marino — au consolidat schimbarea de atitudine care se petrecuse. O trăsătură specifică a interesului italienilor pentru baroc este faptul că pînă acum au organizat nu mai puțin de trei congrese dedicate discutării termenului de „baroc" și epocii „baroce". [13]

În Spania și în Germania termenul de baroc, ca termen general aplicat literaturilor respective din secolul al XVII-lea, este atît de bine încetățenit, încît nu am de semnalat vreo schimbare deosebită. Totuși, am impresia că în Germania entuziasmul inițial manifestat pentru epoca barocă și pentru gustul baroc, entuziasm care fusese alimentat de expresionism, a mai scăzut puțin, deși după război cercetările și comentariile savante au cunoscut o înviorare, iar astăzi înfloresc cu vigoarea dintotdeauna. [14]

În observațiile mele asupra țărilor slave am dat informații insuficiente în legătură cu cazurile izolate în care termenul a fost folosit de către ruși și n-am menționat încercarea lui Dmitri Čyževskyj de a caracteriza diferite

[13] Carlo Calcaterra (vezi și nota 1), *Il Parnasso in Rivolta*, Milano, 1940, culegere îngrijită de Ezio Raimondi, Bologna, 1961; *Il Barocco in Arcadia e altri scritti sul settecento*, Bologna, 1950; *Retorica e Barocco. Atti del III congresso internazionale di studi umanistici*, Veneția, 1954, Roma, 1955 ; *La Critica stilistica e il barocco letterario. Atti del secondo congresso internazionale di studi italiani*, sub redacția lui Ettore Caccia, Florența, 1957; *Manierismo, Barocco, Rococò*, Roma, 1962.

[14] Despre Spania vezi Oreste Macrì, *La historiografía del barocco literario español*, Bogotá, 1961 ; de asemenea, *La storiografia sul Barocco letterario spagnolo*, în *Manierismo, Barocco, Rococò*, pp. 149—198. Despre cercetările germane vezi Erik Lunding, *Stand und Aufgaben der deutschen Barockforschung*, în *Orbis Litterarum*, 8/1950, pp. 27—91; Curt von Faber du Faur, *German Baroque Literature*, New Haven, 1958, este mult mai mult decît un catalog al colecției existente în biblioteca Universității Yale; Leonello Vincenti, *Il Barocco nei paesi di lingua tedesca e in Olanda*, în *Manierismo, Barocco, Rococò*, pp. 201—215.

Scanned with OKEN Scanner

forme ale barocului din literaturile slave.[15] Din 1945 încoace, în țările slave trebuie să vorbim mai degrabă de o restrîngere a folosirii termenului, în ciuda unor bune cercetări istorice, precum și a apariției, în limba germană, a unui studiu de sinteză bine informat, semnat de un cercetător maghiar.[16] Astăzi în U.R.S.S. problema suscită un interes redus, iar în Polonia și în Cehoslovacia barocul este inevitabil identificat cu Contrareforma[17].

Speranța mea că termenul de baroc se va dovedi util în studiile literare engleze nu s-a îndeplinit. Și nu mă refer la faptul că el nu este folosit mult mai frecvent decît acum două decenii, ci la faptul că nu s-a recunoscut decît în mică măsură importanța termenului pentru prezentarea ca un tot unitar a literaturii engleze a secolului al XVII-lea, el putînd sublinia continuitatea care există de la Donne la Dryden, afinitatea acestei literaturi cu tendințele similare manifestate în țările Europei continentale și analogia dintre stilul ei și stilul operelor realizate în domeniul artelor frumoase. În studiile literare engleze, termenul de baroc se folosește în tot felul de contexte, dar de obicei este limitat arbitrar la cîțiva autori. Astfel, Tucker Brooke folosește expresia de „splendorile barocului" ca etichetă pentru proza lui Donne, Thomas Browne, Jeremy Taylor și James Howell.[18] Douglas Bush numește volumul lui Giles Fletcher *Christ's Victory and Triumph* „principalul monument al poeziei religioase baroce", dar în altă parte subliniază că Cra-

[15] Vezi Dmitri Čyževskyj, *Outline of Comparative Slavic Literature*, Boston, 1952, și *Die slavistische Barockforschung*, în *Die Welt der Slawen*, 1/1956, pp. 293—307, 431—445. Cf. A. Angyal, *Das Problem des slawischen Barocks*, în *Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst Moritz Arndt Universität Greifswald*, 6/1956—1957, pp. 67—77.

[16] Andreas Angyal, *Die slawische Barockwelt*, Leipzig, 1961; cf. de asemenea lucrarea lui, *Barock in Ungarn*, Budapesta, 1947.

[17] Vezi comentariile din articolul lui Angyal citat în n. 15 precum și sumara și stîngacea prezentare a barocului ceh în *Dějiny české literatury*, sub redacția lui Jan Mukařovský, Praga, 1959, o monumentală istorie a literaturii cehe publicată de Academia Cehă.

[18] În *Literary History of England*, sub redacția lui Albert C. Baugh, New York, 1948, pp. 613—623, 627—644.

Scanned with OKEN Scanner

shaw este „unica încarnare remarcabilă a «sensibilității baroce» în literatura engleză". Pentru el cea mai simplă definiție a barocului este „poezie ca aceea a lui Crashaw".[19] În a sa *Critical History of English Literature* (1960), David Daiches aplică și el termenul de baroc doar la Giles Fletcher, la Du Bartas în versiunea lui Sylvester și la Crashaw.[20] În cărțile lui M. M. Mahood și Wylie Sypher termenul de baroc este folosit mai ales pentru Milton.[21] În general însă, termenul de „metafizic" a rezistat extrem de bine. Folosirea lui a fost chiar extinsă, Odette de Morgues și Frank J. Warnke aplicîndu-l și la poezia altor țări europene.[22] Astfel, situația folosirii termenului de „baroc" în diferitele țări se prezintă aproximativ așa cum am înfățișat-o în partea a doua a studiului meu, cu deosebirea că în Franța rezistența față de acest termen a slăbit considerabil.

În privința majorității celorlalte aspecte, studiul nu necesită corectări. Încercările de a prezenta barocul ca un tip de literatură care se poate întîlni de-a lungul întregii istorii a literaturii rămîn expuse aceloraşi obiecții. Utilizarea peiorativă a termenului recomandată de Croce pare să fie pe cale de dispariție, la fel ca și entuziasmul fără discernămînt al unor cercetători și critici germani. Încercările de definire a barocului s-au înmulțit, dar nu pot fi convingătoare atîta timp cît reiau prezentări făcute prin prisma cîte unui singur procedeu stilistic sau limi-

[19] *English Literature in the Earlier Seventeenth Century*, Oxford, 1945, pp. 86, 140—141, 362.

[20] New York, 1960, pp. 354, 356, 372—373.

[21] M. M. Mahood, *Poetry and Humanism*, New Haven, 1950, vezi în special capitolul *Milton: The Baroque Artist* și pp. 132 și urm.; Sypher, *Four Stages of Renaissance Style*, Garden City, N.Y., 1955. Două prezentări moderat sceptice ale barocului în Anglia sînt: Rudolf Stamm, *Englischer Literaturbarock?* în *Die Kunstformen des Barockzeitalters*, Berna, 1956, pp. 383—412, și Mario Praz, *Il Barocco in Inghilterra*, în *Manierismo, Barocco, Rococò*, pp. 129—146.

[22] Odette de Mourgues, *Metaphysical, Baroque and Précieux Poetry*, Oxford, 1953; Frank J. Warnke, *European Metaphysical Poetry*, New Haven, 1961.

Scanned with OKEN Scanner

tează barocul la spiritul Contrareformei sau la influența Spaniei. Helmut A. Hatzfeld a reexprimat această teorie, [23] însoțită de multe considerații stilistice și ideologice dar, după părerea mea, este contrazis de existența unui incontestabil baroc protestant care s-a născut independent de influența spaniolă. Propuneri ingenioase, cum ar fi propunerea lui Willi Flemming de a se considera că principiul compozițional de bază al barocului este fuga, sau propunerea lui G. J. Geers de a se reduce barocul la „o expresie a fricii iraționale și inconștiente de libertate", [24] rămîn niște simple *aperçus* originale.

Mult mai promițătoare sînt încercările de a aborda problema barocului prin studierea istoriei poeticilor. Joseph A. Mazzeo [25] a prezentat poetica barocă a corespondențelor inspirîndu-se mai ales din surse italiene. El a criticat asocierea jocului de idei baroc cu emblema, și astfel cu jocul intelectual, asociere făcută mai ales de Mario Praz, exagerînd, după părerea mea, incompatibilitatea celor două teorii. În cartea lui despre Crashaw, Austin Warren arată că nu există nici o contradicție între influența emblemei (oricît ar fi de limitată) și conceptul mai general al unei poetici a corespondențelor. Am citat pasajul principal din lucrarea lui Warren care sesizează un lucru ce este, fără îndoială, comun barocului din în-

23 Vezi n. 10. Fritz Strich, *Der europäische Barock*, în *Der Dichter und die Zeit*, Berna, 1947, pp. 71—131, expune această teorie fără să se refere la Hatzfeld. Într-un alt articol, *Die Übertragung des Barockbegriffs von der bildenden Kunst auf die Dichtung* în *Die Kunstformen des Barockzeitalters*, culegere îngrijită de R. Stamm, Berna, 1956, pp. 243—265 (retipărit sub titlul *Der literarische Barock* în *Kunst und Leben*, Berna, 1960, pp. 42—58), Strich renunță la accentul pe care-l pusese pe influența spaniolă și își susține vechile teorii bazate pe transferarea la literatură a principiilor lui Wölfflin privind istoria artei.

24 Willi Flemming, *Die Fuge als epochales Kompositionsprinzip des deutschen Barock*, în *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 32/1958, pp. 483—515; G. J. Geers, *Towards the Solution of the Baroque Problem*, în *Neophilologus*, 44/1960, pp. 299—307.

25 *A Critique of some Modern Theories of Metaphysical Poetry and the Poetic of Correspondencies*, în *Journal of the History of Ideas*, 14/1953, pp. 221—234.

Scanned with OKEN Scanner

treaga Europă. Pornind de la texte şi premise diferite, Guido Morpurgo Tagliabue a încercat să privească barocul în tradiţia interpretării date retoricii aristotelice în secolul al XVII-lea.[26] Barocul, susţine el, este o combinaţie de dialectică şi de retorică şi duce la o cultură eminamente socială. Barocul nu exprimă zbuciumul epocii, ci mai degrabă liniştea şi pacea ei. Perspectiva italiană a autorului şi faptul că el se bazează mai mult pe teorie decît pe studiul unor opere de artă concrete, îl împiedică să vadă contradicţiile şi dezacordurile epocii şi nu-i permit să facă o adevărată analiză a stilului.

În general, majoritatea studiilor recente care încearcă să definească barocul combină criteriile stilistice cu cele ideologice. Se fac mari eforturi pentru a se evita capcana transferului mecanic al categoriilor lui Wölfflin la literatură, stilul discutîndu-se concret, cu referire la texte precise. Cităm doar cîteva exemple. În două cărţi dedicate literaturii franceze[27], Imbrie Buffum studiază foarte minuţios o serie de texte, pornind de la criterii simple, empirice, cum ar fi, în cazul lui D'Aubigné, preferinţa pentru culoarea roşie sau prezentarea divinităţii sub forma unei lumini strălucitoare, pentru a ajunge la concluzii familiare privind metamorfoza, încarnarea, iluzia etc. Pentru Buffum barocul este optimist, creştin, didactic şi îl include chiar şi pe Montaigne. Marcel Raymond şi elevul său Jean Rousset folosesc ca punct de plecare teoriile lui Wölfflin. Rousset a elaborat o nouă dihotomie : Circe şi Păunul, principiul metamorfozei şi principiul ostentaţiei, şi a ilustrat-o prin numeroase texte puţin cunoscute, extrase din piese şi poezii franceze.[28]

[26] *Aristotelismo e barocco*, în *Retorica e barocco*, Roma, 1955, pp. 119—195.

[27] Imbrie Buffum, *Agrippa D'Aubigné's „Les Tragiques". A study of the Baroque Style in Poetry*, New Haven, 1951; *Studies in the Baroque from Montaigne to Rotrou*, New Haven, 1957.

[28] Marcel Raymond, *Baroque et renaissance poétique*, Paris, 1955; Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, 1953.

Scanned with OKEN Scanner

În cartea sa *Baroque Lyric Poetry* (1961), Lowry Nelson adoptă o metodă diferită. El ţine să evite preocuparea tradiţională pentru studiul imagisticii şi a jocului de idei şi arată, foarte concret, analizînd poeme ca *Nativity Ode* şi *Lycidas* ale lui Milton şi *Polifemo* al lui Góngora, modul paradoxal în care aceşti poeţi manipulează noţiunea de timp şi mijloacele prin care realizează ceea ce el numeşte „caracterul dramatic" : adică felul cum exploatează o situaţie retorică, rolul de vorbitor care se adresează unui auditoriu într-o situaţie dată [29]. Deşi studiul lui Nelson se limitează la cîţiva mari poeţi şi la cîteva mari poeme, el are o orientare corectă : fără speculaţii ceţoase şi bombastice, el aruncă o punte peste prăpastia ce despărte studiul stilistic de studiul schimbării atitudinilor intelectuale, de studiul climatului spiritual al epocii.

Poate că aspectul cel mai des întîlnit, în ultimii ani, în discutarea barocului este încercarea de a înlocui complet acest termen sau de a descompune barocul în mai multe părţi componente care, în concepţia autorilor, fie se succed, fie coexistă. E. R. Curtius a susţinut că termenul de baroc ar trebui înlocuit cu cel de „manierism". [30] Elevul său Gustav René Hocke a scris despre manierism două volume în care a strîns o fascinantă masă de materiale şi de observaţii, din toate artele şi literaturile, pentru a demonstra documentat persistenţa bizarului şi grotescului din antichitate pînă la suprarealism şi dadaism. [31] Deşi pune accentul pe secolul al XVII-lea şi în ciuda faptului că ridică aproape toate problemele imaginabile,

[29] New Haven, 1961, în special pp. 153 şi urm.

[30] *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948, pp. 273 şi urm.

[31] *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hamburg, 1957; *Manierismus in der Literatur, Sprachalchemie und esoterische Kombinationskunst*, Hamburg, 1959. Despre manierism vezi Georg Weise, *Manierismo e letteratura*, în *Rivista di letterature moderne*, 11/1960, pp. 5—52, şi *Storia del termine „manierismo"*, în *Manierismo, Barocco, Rococò*, pp. 27—38. Cf. Ezio Raimondi, *Per la nozione di manierismo letterario*, ibid., pp. 57—79.

Scanned with OKEN Scanner

Hocke nu reuşeşte decît să creeze impresia că literatura şi arta sînt un labirint — căci în extraordinarul său sac cu vechituri intră tot ce este lipsit de regularitate, obscur, absurd, fantastic şi straniu. În problema definiţiei barocului, cartea lui nu face nici un pas înainte. Cu rezultate mai rodnice, Wylie Sypher a conceput manierismul ca al doilea din cele patru stadii ale stilului renascentist la care se referă în *Four Stages of Renaissance Style* (1955). Urmărind îndeaproape dezvoltarea picturii italiene, Sypher interpretează istoria poeziei engleze ca o succesiune de Renaştere (care-l include pe Spenser), manierism (Shakespeare şi Donne), baroc (reprezentat mai ales de *Paradisul pierdut*), şi baroc tîrziu (ilustrat de Dryden şi, în Franţa, de Racine). Sypher face caracterizări strălucite şi pline de sensibilitate, dar analogiile lui sînt adesea hazardate şi forţate, iar cele patru stadii ale stilului concepute de el sînt impuse operelor literare cu o deconcertantă şi schematică tendinţă de etichetare cu orice preţ : după el, *Lycidas* este un poem manierist, *Paradisul pierdut,* baroc, iar *Paradisul recîştigat,* baroc tîrziu. Există un „temperament manierist", chiar şi un „Dumnezeu manierist", o „conştiinţă manieristă", un „simţ al reprobării manierist" etc. : pe scurt, cartea cade în toate capcanele întinse de *Geistesgeschichte.* Dificultatea de care se izbeşte o constituie distanţa mare dintre pictura italiană a secolelor al XVI-lea şi al XVII-lea şi problemele concrete ale poeziei engleze din secolul al XVII-lea. [32]

O încercare de alt gen de a face ordine în această învălmăşeală a terminologiei ne este oferită de Odette de Mourgues în lucrarea *Metaphysical, Baroque and Précieux Poetry.* În timp ce Sypher este fantezist şi metaforic, Odette de Mourgues se angajează în acute discriminări logice. Pentru ea poezia metafizică este poezia lui Scève (începutul secolului al XVI-lea), a lui La Ceppède, a

[32] *Four Stages of Renaissance Style,* de exemplu, pp. 17, 105, 131, 132, 134, 138, 162 etc.

Scanned with OKEN Scanner

lui Jean de Sponde etc., o poezie a ratiocinării paradoxale, în timp ce poezia barocă este mai degrabă „o deformare a universului prin sensibilitate", legată de obsesia elementului mistic, morbid, macabru, cosmic, apocaliptic şi absurd. Poezia preţioasă este o poezie socială, plină de spirit, care se adresează unei anumite coterii. Odette de Mourgues studiază în primul rînd poezia franceză, dar o asociază în permanenţă cu poezia engleză, rezultatul fiind că barocul apare aici ca un termen dezaprobator, practic limitat la opera lui Crashaw.[33] Noţiunea de baroc s-a îngustat, ajungînd să se refere la un curent minor şi dispreţuit din epoca respectivă. Şi în cartea lui Frank J. Warnke *European Metaphysical Poetry*, o antologie de poezii bine traduse, precedată de o lungă introducere, noţiunea de „metafizic" este extinsă, astfel încît ea include o mare parte din poezia scrisă pe continent ; dar, spre deosebire de Odette de Mourgues, Warnke consideră că barocul este stilul de bază, stilul „metafizic" fiind o variantă sau o subspecie a acestuia.[34]

Într-un bine documentat studiu intitulat *The Poetry of Meditation*, Louis L. Martz a propus un alt termen, „tradiţia meditativă", care traversează termenii stilistici uzuali, subliniind că tehnica meditaţiei elaborată de Sf. Ignaţiu este modelul structural al poeziei engleze numite, de obicei, „metafizică".[35] Ca şi termenul „metafizic" sau *précieux*, acest nou termen este şi el extins pînă în epoca noastră : Hopkins şi Yeats au compus poeme meditative. Fără îndoială, se pot oricînd inventa termeni noi : ei îşi vor justifica existenţa dacă se vor dovedi utili ca instrumente de cunoaştere, ca „idei regulatoare" ale concepţiei noastre privind dezvoltarea istorică a literaturii.

După părerea mea, nu există nici o contradicţie între a recunoaşte faptul că un termen are un caracter arbitrar inevitabil şi multiple conotaţii, şi, în acelaşi timp, a

[33] *Metaphysical, Baroque and Précieux Poetry*, cf. pp. 66—75, 77.
[34] În special pp. 4 şi urm.
[35] New Haven, 1954.

Scanned with OKEN Scanner

apăra şi chiar a recomanda folosirea lui. Deşi un comentator a găsit concluzia studiului meu „uimitoare" şi chiar „comică", [36] mie mi se pare un act de bun-simţ să recomand termenul de „baroc", cu toate că recunosc dificultăţile pe care le ridică folosirea lui, şi admit că sensurile lui devin din ce în ce mai numeroase. El ridică problema periodizării, a analogiei dintre arte ; este singurul termen aplicat stilului dintre Renaştere şi clasicism care este suficient de general pentru a acoperi termenii locali folosiţi pentru desemnarea diferitelor şcoli ; şi sugerează unitatea unei perioade literare şi artistice din Occident. Discutarea barocului a contribuit enorm la înţelegerea unei epoci şi a unei arte care a fost mult timp ignorată, subapreciată sau greşit interpretată. Chiar şi numai acest fapt justifică suficient folosirea lui în continuare.

[36] Bernard C. Heyl, *Meanings of Baroque*, în *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 19/1961, p. 276.

Scanned with OKEN Scanner

CONCEPTUL DE ROMANTISM ÎN ISTORIA LITERARĂ

1

Termenul „romantic" şi termenii derivaţi

TERMENII „romantism" şi „romantic" sînt de mult timp ţintele unor atacuri. Într-un binecunoscut articol, *On the Discrimination of Romanticisms*, Arthur O. Lovejoy a susţinut sus şi tare că „termenul de «romantic» a ajuns să însemne atît de multe lucruri, încît, în sine, nu mai înseamnă nimic. El a încetat să mai îndeplinească funcţia de semn lingvistic". Lovejoy şi-a propus să remedieze acest „scandal al istoriei şi criticii literare" arătînd că „«romantismul» dintr-o ţară poate avea foarte puţine elemente comune cu cel dintr-o altă ţară, că, de fapt, există o pluralitate de romantisme, care pot să reprezinte complexe de gîndire complet diferite". El admite că „s-ar putea să existe un numitor comun al tuturora ; dar dacă este aşa, acesta n-a fost niciodată prezentat în mod clar".[1] Mai mult, după părerea lui Lovejoy, „ideile romantice au fost în mare parte eterogene, neîncadrate într-un sistem logic şi uneori fundamental antitetice în implicaţiile lor".[2]

După cîte ştiu, pînă acum nici unul dintre cei care mai consideră că termenii de mai sus sînt utili, şi care vor continua să vorbească despre o mişcare romantică europeană unitară, n-a răspuns provocării lui Lovejoy. Deşi Lovejoy formulează unele rezerve şi face unele concesii concepţiei mai vechi, astăzi, mai ales în rîndurile specialiştilor americani, este foarte răspîndită impresia că teza lui şi-a cîştigat o poziţie sigură. Eu îmi propun să arăt că nimic nu justifică acest nominalism extrem, că principalele curente romantice formează un tot unitar

[1] În PMLA, 29/1924, 229—253; retipărit în *Essays in the History of Ideas*, Baltimore, 1948, pp. 228—253. Vezi mai ales pp. 232, 234, 235, 236.

[2] *The Meaning of Romanticism for the Historian of Ideas*, în *Journal of the History of Ideas*, 2/1941, 261.

Scanned with OKEN Scanner

de teorii, filozofii şi stiluri, din care se desprinde un grup coerent de idei ce se implică reciproc.

În alte lucrări am încercat să justific, teoretic, folosirea termenilor care denumesc anumite perioade din istoria literaturii şi să explic funcţia lor.[3] Concluzia mea era că aceşti termeni nu trebuie concepuţi nici ca etichete lingvistice arbitrare, nici ca entităţi metafizice, ci ca nume date unor sisteme de norme care domină literatura într-o anumită etapă a procesului istoric. Folosesc cuvîntul „normă" ca pe un termen convenabil pentru a denumi convenţiile, temele, filozofiile, stilurile etc., iar prin „dominaţie" înţeleg predominanţa unui grup de norme faţă de alt grup predominant în trecut. Ideea de „dominaţie" nu trebuie concepută statistic : este pe deplin posibil să găsim o situaţie în care normele vechi continuau să fie predominante numeric, în timp ce noile convenţii erau create sau folosite de scriitori de cea mai mare importanţă artistică. De aceea mi se pare imposibil ca istoria literară să evite problema evaluării critice. Teoriile, termenii şi devizele literare dintr-o anumită epocă nu trebuie să aibă putere de normă pentru istoricul literar modern. Sîntem îndreptăţiţi să vorbim de „Renaştere" şi de „baroc", deşi ambii termeni au fost introduşi la distanţă de secole de evenimentele la care se referă. Totuşi, istoria criticii literare, a termenilor şi devizelor ei, furnizează date importante pentru istoricul literar modern, deoarece arată în ce măsură artiştii înşişi erau conştienţi de caracterul artei lor, şi deoarece diferitele teorii şi devize au putut influenţa profund practica scrisului. Dar aceasta este o problemă care trebuie judecată pentru fiecare caz în parte, întrucît au existat epoci în care artiştii au fost foarte puţin conştienţi de caracterul artei lor, şi epoci în care discuţiile teoretice au rămas mult în urma

[3] Cf. *Periods and Movements in Literary History, English Institute Annual 1940*, New York, 1941, pp. 73—93 şi *Theory of Literature* (scrisă în colaborare cu Austin Warren), New York, 1949, mai ales pp. 274 şi urm. [*Trad. cit.*, pp. 345 şi urm.].

Scanned with OKEN Scanner

practicii artistice, ori s-au găsit chiar în conflict cu aceasta.

În cazul romantismului, problema terminologiei, a răspîndirii și a încetățenirii ei, este deosebit de complicată deoarece termenii respectivi sînt contemporani sau aproape contemporani cu fenomenele la care se referă. Adoptarea acestor termeni indică faptul că a existat conștiința anumitor schimbări. Dar această conștiință putea să existe și fără ca termenii să apară sau acești termeni ar fi putut fi introduși înainte ca schimbarea propriu-zisă să aibă loc — sub forma unui simplu program, ca expresie a unui deziderat, ca un îndemn la schimbare. Situația este diferită în diferitele țări; dar, desigur, acest fapt nu constituie, în sine, o dovadă că fenomenele la care se referă termenii au prezentat deosebiri substanțiale.

Istoria semantică a termenului „romantic" a fost studiată foarte amănunțit, pentru stadiile ei de început, în Franța, Anglia și Germania, iar pentru stadiile ulterioare, în Germania.[4]

Din nefericire, în alte țări i s-a acordat foarte puțină atenție, și chiar și acolo unde materialele sînt abundente, este greu să se stabilească precis cînd și ce opere literare au fost numite, pentru prima dată, „romantice", cînd s-a introdus opoziția „clasic-romantic", la ce dată un scriitor contemporan s-a numit pe el însuși, pentru întîia oară, „romantic", cînd s-a adoptat pentru prima dată terme-

[4] Fernand Baldensperger, *„Romantique" — ses analogues et équivalents*, în *Harvard Studies and Notes in Philology and Literature*, 14/1937, pp. 13—105, oferă cea mai completă trecere în revistă a acestor studii. Din păcate, autorul nu interpretează faptele, iar cercetările lui merg numai pînă în 1810. Richard Ullmann și Helene Gotthard, *Geschichte des Begriffs „Romantisch" in Deutschland*, în *Germanische Studien*, 50/1927, Berlin, este un studiu foarte valoros, care urmărește istoria termenului pînă în deceniul 1830—1839, dar prezentarea este derutantă și confuză. Logan P. Smith, *Four Words, Romantic, Originality, Creative, Genius*, Society for Pure English, broșura nr. 17, Londra, 1924, reprodus în *Words and Idioms*, Boston, 1925, continuă să fie singura lucrare referitoare la terminologia engleză, ceea ce o face valoroasă; comentariile privind terminologia germană nu sînt judicioase. Lucrarea Carlei Apollonio, *Romantico: Storia e fortuna di una parola*, Florența, 1958, se limitează la Italia.

Scanned with OKEN Scanner

nul de „romantism" în țara respectivă etc. Totuși, putem încerca să punem oarecare ordine în această istorie, pe plan internațional, și să răspundem la unele dintre aceste întrebări, chiar dacă ar fi să greșim în legătură cu anumite chestiuni de detaliu.

Nu ne ocupăm aici de istoria veche a cuvîntului „romantic", în care se constată o extindere a sensului de la acela de „romanesc", „extravagant", „absurd" etc. la cel de „pitoresc". Dacă ne limităm la istoria termenului așa cum este folosit în critica și în istoria literară, nu ne este greu s-o urmărim de-a lungul liniilor ei principale. Termenul de „romantic" a fost aplicat pentru prima dată poeziei lui Ariosto și Tasso și poemelor medievale din care aceștia și-au extras temele și recuzita supranaturală. El apare, cu acest sens, în 1669 în Franța și în 1674 în Anglia[5], iar Thomas Warton l-a folosit, fără îndoială, în același sens cînd și-a scris introducerea la a sa *History of English Poetry* (1774), introducere intitulată „Originea epicii romantice europene". În scrierile lui Warton și în cele ale mai multor contemporani ai săi, este implicată o opoziție între această literatură „romantică", atît medievală cît și renascentistă, și întreaga tradiție a artei literare transmise din antichitatea clasică. Folosind argumente luate de la apărătorii renascentiști ai lui Ariosto, Tasso și ai romanelor cavalerești medievale, ei apără compoziția și elementul supranatural al operelor lui Ariosto, Tasso și Spenser împotriva acuzațiilor criticilor neoclasici, printre care eruditul Jean Chapelain.[6] Ei încearcă să-și justifice preferința specială pentru această epică

[5] În 1667 Jean Chapelain vorbește despre *l'épique romanesque, genre de poésie sans art.* În 1669 el face o deosebire între *poésie romanesque* și *poésie héroique.* În 1673 René Rapin se referă la o *poésie romanesque du Pulci, du Boiardo et de l'Arioste.* Un an mai tîrziu, Thomas Rymer traduce aceasta prin *Romantick Poetry of Pulci, Bojardo, and Ariosto* (Baldensperger, *ibid,* pp. 22, 24, 26).

[6] Pentru antecedentele argumentelor lui Warton și Hurd vezi recenzia făcută de Odell Shepard cărții Clarissei Rinaker *Thomas Warton,* în *Journal of English and Germanic Philology* (JEGP), 16/1917, p. 153, și articolul lui Victor M. Hamm, *A Seventeenth Century Source for Hurd's „Letters on Chivalry and Romance",* în PMLA, 52, 1937, p. 820.

„romantică", cu refuzul ei de a se conforma normelor și regulilor clasice, deși nu contestă valabilitatea acestor norme pentru alte genuri. Dihotomia implicată aici este, în mod evident, analogă cu alte opoziții foarte obișnuite în secolul al XVIII-lea : dintre scriitorii vechi și scriitorii moderni, dintre poezia artificială și poezia populară, dintre tragedia clasică franceză și poezia „naturală", neîngrădită de reguli, a lui Shakespeare. În lucrările lui Hurd și Warton apare o juxtapunere clară a termenilor „gotic" și „clasic". Hurd spune să Tasso „se situează între gotic și clasic", și consideră că *Faerie Queene* este „un poem gotic, nu clasic". Warton numește *Divina Comedie* a lui Dante „un minunat amestec de fantezie clasică și romantică".[7] Aici aceste două vestite cuvinte se întîlnesc, poate, pentru prima dată, dar probabil că Warton n-a vrut să spună decît că Dante a folosit atît mitologia clasică cît și motivele cavalerești.

În această accepțiune termenul de „romantic" a pătruns în Germania. În 1766, recenzînd lucrarea lui Warton *Observations on the Fairy Queen*, Gerstenberg și-a exprimat părerea că observațiile lui Warton sînt mult prea neoclasice. Herder a folosit și el erudiția, informațiile și terminologia lui Warton și a contemporanilor săi englezi. Uneori el a făcut o distincție între gustul „romantic" (cavaleresc) și cel „gotic" (nordic), dar în general a folosit cuvintele „gotic" și „romantic" ca termeni sinonimi. Încă în 1766 el notează că din amestecul religiei creștine și a cavalerismului s-a născut *italienischer, geistlich-frommer, romantischer Geschmack* („gustul italian, religios-cucernic, romantic")[8]. Apoi această accepțiune a pătruns în primele manuale de istorie generală a literaturii : în *Literärgeschichte* (1799) a lui Eichhorn și în primele volume, dedicate literaturii italiene și spaniole, ale monumentalei *Geschichte der Poesie und Beredsam-*

[7] Exemple împrumutate din L. P. Smith, *ibid;* Warton, *History of English Poetry*, Londra, 1781, vol. 3, p. 241, despre Dante.

[8] Herder, *Werke*, ediție îngrijită de Bernhard Suphan, Berlin, 1899, vol. 32, p. 30. Ale exemple în Ullmann-Gotthard.

keit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts (1801—1805) a lui Friederich Bouterwek. Aici cuvîntul *romantisch* este folosit în toate combinaţiile : stilul, manierele, personajele, poezia sînt numite „romantisch". Uneori Bouterwek foloseşte termenul *altromantisch* pentru a se referi la evul mediu, şi *neuromantisch* pentru a se referi la ceea ce noi am numi Renaştere. Această folosire a termenului este substanţial identică cu cea pe care o găsim la Warton, cu excepţia faptului că domeniul romantismului s-a extins din ce în ce mai mult: nu numai literatura medievală şi Ariosto şi Tasso, ci şi Shakespeare, Cervantes şi Calderón sînt numiţi „romantici". „Romantic" include pur şi simplu întreaga poezie scrisă într-o tradiţie diferită de cea care se trage din antichitatea clasică. Mai tîrziu, acestei largi accepţiuni istorice i s-a adăugat un nou sens : sensul tipologic, bazat pe o dezvoltare a opoziţiei dintre „clasic" şi „romantic" şi datorat fraţilor Schlegel. Într-o conversaţie avută cu Eckermann în 1830, Goethe a spus că Schiller a inventat distincţia „naiv — sentimental", pe care fraţii Schlegel au rebotezat-o „clasic — romantic".[9] În acea perioadă Goethe devenise foarte potrivnic recentei orientări literare din Franţa şi Germania şi chiar formulase opoziţia : *Klassisch ist das Gesunde, romantisch das Kranke* (Clasic este ceea ce e sănătos, romantic, ceea ce e bolnav)[10]. Din motive personale şi ideologice, lui Goethe nu-i plăceau fraţii Schlegel. Dar, desigur, afirmaţia lui de mai sus nu e corectă din punct de vedere istoric. *Über naive und sentimentalische Dichtung* a lui Schiller a fost o prezentare a unei tipologii stilistice care a influenţat într-adevăr orientarea lui Friedrich Schlegel de la

[9] J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, 21 martie 1830, [J. P. Eckermann, *Convorbiri cu Goethe*, în româneşte de Lazăr Iliescu, E.L.U., Bucureşti, 1965, p. 391].

[10] Goethe, *Werke*, Jubiläumsausgabe, vol. 38, p. 283.

elenism la literatura modernă.[11] Dar opoziţia stabilită de Schiller nu este identică cu cea a fraţilor Schlegel, lucru ce reiese clar din simplul fapt că Shakespeare este „naiv" în concepţia lui Schiller şi „romantic" în cea a lui Schlegel.

Este de la sine înţeles că s-a acordat multă atenţie accepţiunilor exacte pe care le-au dat acestor termeni fraţii Schlegel.[12] Dar dacă privim istoria cuvîntului „romantic" dintr-o perspectivă largă, europeană, multe dintre aceste accepţiuni pot fi considerate pur accidentale, deoarece ele n-au influenţat nici istoria ulterioară a termenului, şi nici măcar declaraţia cea mai importantă a lui August Wilhelm Schlegel, formulată în prelegerile *Über dramatische Kunst und Literatur* (1809—1811), care au fost pe drept cuvînt numite „mesajul romantismului german adresat Europei".[13] Se pare că substantivele *Romantik* şi *Romantiker* au fost inventate de Novalis în 1798—1799. Dar pentru Novalis *Romantiker* este un scriitor de romane romantice şi de basme, scriitor de tipul special pe care l-a reprezentat el însuşi, iar *Romantik* este sinonim cu *Romankunst*.[14] Friedrich Schlegel, în faimosul fragment nr. 116 din *Athenäeum* (1798), care defineşte „poezia romantică" drept *progressive Universalpoesie*, leagă şi el această noţiune de ideea unui astfel de roman romantic. Totuşi, în lucrarea lui de mai tîrziu, *Gespräch über die*

[11] Cea mai bună analiză se află în A. O. Lovejoy, *Schiller and the Genesis of German Romanticism*, în *Modern Language Notes* (MLN), 35/1920, pp. 1—10, 136—146; retipărit în *Essays in the History of Ideas*, Baltimore, 1948, pp. 207—227.

[12] Vezi A. O. Lovejoy, *The Meaning of „Romanticism" in Early German Romanticism*, în MLN, 31/1916, pp. 385—396 şi 32/1917, pp. 65—77; retipărit în *Essays*, pp. 183—206.

[13] Josef Körner, *Die Botschaft der deutschen Romantik an Europa*, Augsburg, 1929, o schiţă a primirii de care s-au bucurat prelegerile lui A. W. Schlegel în afara Germaniei.

[14] Cf. *Der Romantiker studiert das Leben wie der Maler, Musiker und Mechaniker Farben, Ton und Kraft*, în *Schriften*, ediţie îngrijită de Samuel-Kluckhohn, vol. 3, p. 263; „Romantik" vol. 3, pp. 74—75, 88. Aceste pasaje datează din 1798—1799, dar numai primul a fost publicat în Novalis, *Schriften*, ediţie îngrijită de F. Schlegel şi L. Tieck, 1802, vol. 2, p. 311.

Poesie (1800), termenul își recapătă sensul istoric concret : Schlegel consideră că Shakespeare a pus bazele dramei romantice și găsește elemente romantice de asemenea în opera lui Cervantes, în poezia italiană, „în evul cavalerismului, al iubirii și basmelor, în care își are originea acest cuvînt". La acea dată Friedrich Schlegel nu considera că propria lui epocă ar fi fost romantică, deoarece afirmă că romanele lui Jean Paul sînt „singurul produs romantic al unei epoci neromantice". Uneori el folosește termenul într-un mod foarte vag și bizar, în accepțiunea de element inerent poeziei, susținînd că orice poezie trebuie să fie romantică. [15]

Dar formulările și declarațiile care au avut cu adevărat influență, atît în Germania cît și în celelalte țări, au fost cele ale fratelui mai în vîrstă, August Wilhelm Schlegel. În prelegerile de estetică ținute la Jena în 1798, el nu menționează încă explicit opoziția dintre clasic și romantic. Dar ea este implicată în lunga analiză a genurilor moderne, care include romanul romantic — roman culminînd cu „capodopera perfectă a artei romantice superioare", *Don Quijote* — precum și drama romantică a lui Shakespeare, Calderón și Goethe, și poezia populară romantică a romanțelor spaniole și a baladelor scoțiene.[16]

În prelegerile ținute la Berlin între 1801 și 1804, care au fost publicate abia în 1884, [17] Schlegel a prezentat contrastul dintre clasic și romantic sub forma opoziției dintre poezia antichității și poezia modernă, asociind romantismul cu elementul progresist și creștin. El a schițat o istorie a literaturii romantice, care începe cu discutarea mitologiei evului mediu și se încheie cu o trecere în revistă a poeziei italiene din perioada pe care noi am numi-o Renaștere. Dante, Petrarca și Boccaccio sînt considerați fondatorii literaturii romantice moderne ; deși, fără

[15] Retipărit în Friedrich Schlegel, *Jugendschriften*, ediție îngrijită de J. Minor, vol. 2, pp. 220—221, 365, 372.

[16] *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre*, ediție îngrijită de W. A. Wünsche, Leipzig, 1911, pp. 214, 217, 221.

[17] *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, ediție îngrijită de J. Minor, 3 vol., Heilbronn, 1884; vezi în special vol. 1, p. 22.

îndoială, Schlegel ştia că au fost admiratori ai antichităţii. Dar el susţine că forma operelor lor şi modul lor de exprimare sînt total neclasice. Lor le-a fost străină intenţia de a păstra formele antichităţii în structura şi compoziţia operelor lor. Literatura romantică include poemele eroice germane, de exemplu *Cîntecul Nibelungilor*, ciclul legndelor arturiene, poemele epice franceze din ciclul lui Carol cel Mare şi literatura spaniolă de la *El Cid* la *Don Quijote*. Prelegerile au fost audiate de un numeros public, şi astfel aceste concepţii au văzut lumina tiparului în scrierile altor teoreticieni decît fraţii Schlegel. Părţi din aceste prelegeri au fost publicate de Schlegel în *Spanisches Theater* (1803). Problema opoziţiei dintre clasic şi romantic a fost dezvoltată în conferinţele nepublicate ale lui Schelling dedicate filozofiei artei *(Philosophie der Kunst*, — 1802—1803), [18] în cartea lui Jean Paul *Vorschule der Aesthetik* (1804) şi în lucrarea lui Friedrich Ast, *System der Kunstlehre* (1805). [19] Dar cea mai importantă formulare apare în prelegerile ţinute de A. W. Schlegel la Viena în 1808—1809 şi publicate în 1809—1811. Aici opoziţia romantic-clasic este asociată cu antiteza organic-mecanic şi plastic-pitoresc. Literatura antichităţii şi cea a neoclasicismului (mai ales francez) este în mod clar opusă dramei romantice a lui Shakespeare şi Calderón : poezia perfecţiunii este opusă poeziei aspiraţiilor infinite.

În această accepţiune tipologică şi istorică, termenul de „romantic" putea uşor ajunge să desemneze curentul literar contemporan, deoarece fraţii Schlegel aveau, în acea perioadă, o orientare puternic anticlasicistă, adresîndu-se tradiţiei şi modelelor literaturii pe care o numiseră romantică. Dar procesul a fost surprinzător de lent şi de ezitant. În 1803 Jean Paul se autocalifică *Biograph von*

[18] Tipărite numai în *Sämmtliche Werke*, partea întîi, vol. 5, Stuttgart, 1859. Schelling citise manuscrisul prelegerilor ţinute de Schlegel la Berlin.

[19] Ast audiase prelegerile ţinute de A. W. Schlegel la Jena în 1789. Notiţele lui foarte imperfecte au fost publicate în 1911. Vezi n. 16.

Scanned with OKEN Scanner

Romantikern, dar se pare că de fapt se referă doar la anumite figuri din romanele sale. În 1804 el vorbeşte despre *Tieck und andere Romantiker*, înţelegînd prin *Romantiker* scriitori de basme. După toate probabilităţile, aplicarea termenului de „romantic" la literatura contemporană s-a datorat duşmanilor grupului de la Heidelberg, pe care astăzi îl numim de obicei „Cea de-a doua şcoală romantică". În 1808 J. H. Voss i-a atacat pentru concepţiile lor catolice reacţionare şi i-a parodiat într-un *Klingklingelalmanach* cu subtitlul : *Ein Taschenbuch für vollendete Romantiker und angehende Mystiker*. Ziarul editat de Arnim şi Brentano, *Zeitschrift für Einsiedler*, a adoptat termenul cu entuziasm. În *Zeitschrift für Wissenschaft und Kunst* (1808) se apreciază, poate pentru prima dată, meritul „romanticilor noştri" *(unsere Romantiker)*. Prima prezentare istorică privind *„die neue literarische Partei der sogenannten Romantiker"* (noul partid literar al aşa-numiţilor romantici) poate fi găsită abia în volumul XI (1819) al monumentalei *Geschichte* a lui Bouterwek, unde grupul de la Jena şi Brentano sînt discutaţi la un loc.[20] Heine, în *Romantische Schule*, carte apărută mult mai tîrziu (1833), i-a considerat romantici pe Fouqué, Uhland, Werner şi E.T.A. Hoffmann. Cartea devenită clasică a lui Rudolf Hayn, *Die Romantische Schule* (1870), se limitează la tratarea primului grup de la Jena : fraţii Schlegel, Novalis şi Tieck. Astfel, în istoria literară germană sensul iniţial al termenului, un sens larg, istoric, a fost abandonat, *Romantik* fiind folosit pentru un grup de scriitori care nu s-au numit pe ei înşişi *Romantiker*.

Sensul larg al termenului, cel folosit de August Wilhelm Schlegel, s-a răspîndit însă dincolo de graniţele Germaniei, în toate direcţiile. Se pare că ţările nordice au fost primele care l-au adoptat : încă în 1804, Jens Bag-

[20] Vezi Ullmann-Gotthard, pp. 70 şi urm.

gesen a scris (sau a început să scrie), în germană, o parodie a lui *Faust* al cărei subtitlu era *Die romantische Welt oder Romanien in Tollhaus.*[21] Baggesen a fost, cel puţin formal, editorul lui *Klingklingelalmanach.* Adam Öhlenschläger a introdus concepţiile romantismului german în Danemarca în primul deceniu al secolului al XIX-lea. În Suedia termenii au fost discutaţi pentru prima dată de scriitorii grupaţi în jurul revistei *Phosphoros.* În 1810, în *Phosphoros* s-a publicat o parte din *Estetica* lui Ast, care a fost amplu comentată cu referiri la Schlegel, Novalis şi Wackenroder.[22] În Olanda opoziţia dintre poezia clasică şi poezia romantică a fost dezvoltată de N. G. Van Kampen, în 1823.[23]

În lumea romantică şi în Anglia şi America rolul de intermediar jucat de Doamna de Staël a fost hotărîtor. Totuşi, se poate arăta că în Franţa ea a fost precedată de alţii, care au avut însă o influenţă mult mai mică. După cît se pare, accepţiunea dată termenului de către Warton a fost rară în Franţa, deşi apare în *Essai sur les révolutions* (1797) al lui Chateaubriand, o carte scrisă în Anglia, în care „romantic" este asociat cu *gothique* şi *tudesque,* fiind ortografiat în maniera englezească.[24] Dar cu asemenea mici excepţii, cuvîntul n-a fost folosit într-un context literar decît după ce s-a simţit direct influenţa germană. El apare într-o scrisoare a lui Charles Villers, emigrant francez în Germania şi primul care a expus ideile lui Kant, publicată în *Magasin encyclopédique* în 1810. Despre Dante şi Shakespeare se spune că „susţin *La Romantique*", iar noua sectă spirituală din Germania este

[21] Publicată, după cît se pare, numai în Jens Baggesen, *Poetische Werke in deutscher Sprache,* vol. 3, Leipzig, 1836. Aici se menţionează şi data la care a fost scrisă.

[22] *Phosphoros,* Uppsala, 1810, pp. 116, 172—173.

[23] *Verhandeling over de vraag: welk is het onderscheidend verschil tussen de klassische poezy der Ouden en de dus genoemde Romantische poezy der nieuweren?* în *Werken der Hollandsche Maatschappij van Fraaije Kunsten en Wetenschappen,* 6/1823 (Leyden), pp. 181—382.

[24] Vezi Baldensperger, p. 90.

apreciată pentru că promovează *La Romantique.*[25] Articolul lui Villers a trecut neobservat ; o traducere a cărții lui Bouterwek *Geschichte der spanischen Literatur,* publicată de Phillipe-Albert Stapfer în 1812, n-a trezit nici ea nici un interes, deși a fost recenzată de tînărul Guizot. Anul hotărîtor a fost 1813: în mai și iunie a apărut lucrarea lui Simonde de Sismondi *De la littérature du midi de l'Europe.* În octombrie s-a publicat, în fine, la Londra, *De l'Allemagne* a Doamnei de Staël, carte care era gata pentru tipar încă din 1810. În decembrie au apărut, sub titlul *Cours de littérature dramatique,* prelegerile lui A. W. Schlegel, traduse de Doamna Necker de Saussure, verișoară cu Doamna de Staël. În mai 1814, lucru foarte important, *De l'Allemagne* a fost retipărită la Paris. Nu este nevoie să mai arătăm că toate aceste opere își au originea într-un singur centru, Coppet, și că Sismondi, Bouterwek și Doamna de Staël sînt categoric îndatorați, în ceea ce privește folosirea conceptului de „romantic", lui Schlegel.

Nu mai este nevoie să trecem în revistă relațiile dintre A. W. Schlegel și Doamna de Staël. Modul în care, în Capitolul XI din *De l'Allemagne,* Doamna de Staël expune raportul dintre clasic și romantic, asociind clasicul cu sculptura și romanticul cu pictura, și menționînd opozițiile dintre drama de acțiune greacă și drama de caracter modernă, dintre poezia Destinului și poezia Providenței, dintre poezia perfecțiunii și poezia progresului, este, evident, inspirat de Schlegel. Sismondi nu l-a agreat pe Schlegel ca persoană, și a fost șocat de multe dintre părerile lui „reacționare". În chestiuni de detaliu poate că el s-a inspirat mai mult din Bouterwek decît din Schlegel, dar părerea lui că literaturile romanice sînt esențialmente romantice ca spirit și că, printre ele, literatura franceză constituie o excepție, este luată în

[25] Retipărit în Edmond Eggli-Pierre Martino, *Le début romantique en France,* Paris, 1933, vol. 1, pp. 26—30. Ar fi de dorit ca această excelentă colecție, care ajunge numai pînă în 1816, să fie continuată.

mod categoric de la Schlegel, aşa cum este şi prezentarea contrastului dintre drama spaniolă şi cea italiană.[26]

Aceste trei cărţi, a lui Sismondi, a Doamnei de Staël şi a lui Schlegel, au fost recenzate şi discutate cu multă înflăcărare în Franţa. Numai polemicile din anii 1813—1816, care au fost strînse la un loc de Edmond Eggli,[27] formează un volum de aproape cinci sute de pagini. Reacţia a fost destul de blîndă faţă de eruditul Sismondi, violentă faţă de străinul Schlegel şi amestecată şi adesea confuză faţă de Doamna de Staël. În toate aceste polemici, duşmanii sînt numiţi *Les romantiques,* dar nu este clar ce producţii literare recente, în afară de aceste trei cărţi, se au în vedere. Cînd Benjamin Constant şi-a publicat romanul *Adolphe* (1816), i s-a adus acuzaţia că întăreşte *le genre romantique*. Melodrama era şi ea numită, dispreţuitor, „romantică", iar drama germană era identificată cu acest termen.[28]

Dar pînă în 1816 n-a existat nici un francez care să se fi numit pe sine „romantic", iar cuvîntul „romantism" n-a fost cunoscut în Franţa. Istoria acestui cuvînt este încă oarecum obscură. Într-o scrisoare adresată de Cle-

[26] Cele mai bune prezentări ale acestor relaţii se găsesc în lucrările: Carlo Pellegrini, *Il Sismondi e la storia delle letterature dell'Europa meridionale,* Geneva, 1926 ; Comtesse Jean de Pange, *Auguste-Guillaume Schlegel et Madame de Staël,* Paris, 1938; şi Jean-R. de Salis, *Sismondi, 1773—1842,* Paris, 1932.

[27] Vezi n. 25.

[28] Definiţia dată de E. Jouy, în 1816, adjectivului *romantique,* citată de Eggli, p. 492, rezumă foarte clar părerea contemporană în această problemă: Romantique: *terme de jargon sentimental, dont quelques écrivains se sont servis pour caractériser une nouvelle école de littérature sous la direction du professeur Schlegel. La première condition qu'on y exige des élèves, c'est de reconnaître que nos Molière, nos Racine, nos Voltaire, sont de petits génies empêtrés dans les règles, qui n'ont pu s'élever à la hauteur du beau idéal, dont la recherche est l'objet du* genre romantique. *Ce mot envahisseur n'a d'abord été admis qu'à la suite et dans le sens du mot* pittoresque *dont on aurait peut-être dû se contenter ; mais il a passé tout à coup du domaine descriptif, qui lui était assigné, dans les espaces de l'imagination.*

mens Brentano lui Achim von Armin în 1803,[29] *Romantismus* este folosit, destul de ciudat, ca sinonim cu versificaţie proastă şi lirism gol, dar, după cîte ştiu, această accepţiune nu s-a impus în Germania. În 1804, Sénancour menţionează *le romantisme des sites alpestres,*[30] folosind deci substantivul corespunzător adjectivului „romantic" cu sensul de „pitoresc". Se pare că într-un context literar cuvîntul a apărut abia în 1816, dar şi atunci este folosit vag şi în glumă. În acest an ziarul *Le Constitutionnel* a publicat o scrisoare, atribuită unui om care locuia lîngă frontiera elveţiană, putînd vedea de acasă castelul Doamnei de Staël, în care autorul se plînge de entuziasmul soţiei sale pentru „romantic" şi povesteşte despre un poet care cultivă *le genre tudesque* şi care le-a citit *des morceaux pleins de* romantisme, *les purs mystères du baiser, la sympathie primitive et l'ondoyante mélancolie des cloches.*[31] La scurt timp după aceea, Stendhal, pe atunci la Milano, care citise conferinţele lui Schlegel imediat după publicarea traducerii franceze, îl numea pe Schlegel, în scrisori, un *petit pédant sec* şi *ridicule,* dar se plîngea de faptul că în Franţa cei care îl atacă pe Schlegel cred că astfel au învins *le Romantisme.*[32] Se pare că Stendhal a fost primul francez care s-a numit pe sine „romantic" : „Sînt un romantic înflă-

[29] *Es ist aber auch jetzt ein solch Gesinge und ein solcher Romantismus eingerissen, dass man sich schämt auch mit beizutragen.* Reinhold Steig, *Achim von Arnim und die ihm nahe standen,* Stuttgart, 1894, vol. 1, p. 102. Scrisoare, datată Frankfurt, 12 octombrie 1803. Acest document nu este menţionat în foarte bogatele colecţii ale lui Ullmann-Gotthard sau de vreun alt cercetător al istoriei termenului.

[30] *Obermann,* scrisoarea 87, citată de Eggli, p. 11.

[31] 19 iulie, 1816, reprodusă în Eggli, pp. 472—473.

[32] Scrisori către Louis Crozet, 28 sept., 1 oct. şi 20 oct. 1816, în *Correspondance,* ed. Divan, Paris, 1934, vol. 4, pp. 371, 389 şi vol. 5, p. 14—15. Marginalia la Schlegel, în *Mélanges intimes et marginalia,* ed. Divan, Paris, 1936, vol. 1, pp. 311—326. Cele mai multe sînt maliţioase, unele fiind scrise chiar cu mînie.

cărat, adică sînt pentru Shakespeare și împotriva lui Racine, pentru Byron și împotriva lui Boileau." [33]

Dar aceasta era în 1818, și Stendhal își exprima adeziunea la mișcarea romantică italiană. Italia își face astfel apariția în prezentarea noastră, o apariție importantă deoarece ea a fost prima țară latină care a avut o mișcare romantică conștientă de faptul că era romantică. Desigur că și aici publicarea cărții Doamnei de Staël *De l'Allemagne*, tradusă încă în 1814, a stîrnit controverse. Violent antiromanticul *Discours sur le genre romantique en littérature* al lui H. Jay, publicat în 1814, a apărut imediat într-o traducere italiană. [34] Rolul articolului Doamnei de Staël asupra traducerilor din germană și engleză este binecunoscut. Acest articol a fost apărat de Lodovico di Breme, care însă consideră că întreaga dispută este o chestiune care îi privește numai pe francezi, și care, în mod evident, înțelege prin „romantic" ceea ce înțelegea Herder sau chiar Warton. El citează argumentele lui Gravina în favoarea compoziției lui *Orlando Furioso* al lui Ariosto și consideră că aceleași criterii se aplică și tragediilor scrise de „romanticii nordici, Shakespeare și Schiller". [35] De obicei se consideră că manifestul mișcării romantice italiene este *Lettera semiseria di Grisostomo* a lui Giovanni Berchet, cu traducerile ei din baladele lui Bürger; dar Berchet nu folosește substantivul „romantism" și nici nu vorbește despre o mișcare romantică italiană. Unul dintre poeții pe care îi numește „romantici" este Tasso; iar vestita opoziție dintre poezia clasică și poezia romantică este identificată

[33] Scrisoare către Baronul de Mareste, 14 aprilie 1818, *Correspondance*, vol. 5, p. 137: *„Je suis un romantique furieux c'est-à-dire, je suis pour Shakespeare contre Racine et pour Lord Byron, contre Boileau."*

[34] Originalul în *Le Spectateur*, nr. 24/1814, 3, p. 145; reprodus în Eggli, pp. 243—256. În italiană în *Lo Spettatore*, nr. 24, 3, p. 145, aparent o publicație paralelă.

[35] *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani*, 1816, în *Polemiche*, ediție îngrijită de Carlo Calcaterra, Torino, 1923, pp. 36—38.

cu opoziţia dintre poezia celor morţi şi poezia celor vii.[36] Aici se anticipează caracterul politic specific „contemporan" al mişcării romantice italiene. În 1817 conferinţele lui Schlegel au fost traduse de Giovanni Gherardini, dar marea explozie de pamflete — întreaga bătălie — se dă abia în 1818, cînd termenul *romanticismo* este folosit pentru prima dată de către pamfletiştii antiromantici Francesco Pezzi, Camillo Piciarelli şi Conte Falletti di Barolo. Acesta din urmă a scris *Della Romanticomachia* în care face o distincţie între *genere romantico* şi *il romanticismo*.[37] În ironicile sale comentarii, Berchet susţine că nu sesizează distincţia.[38] În articolele dedicate romantismului, scrise curînd după aceea, Ermes Visconti foloseşte numai termenul de *romantismo*.[39] Dar se pare că *romanticismo* era bine încetăţenit în 1819, cînd D. M. Dalla l-a folosit în traducerea capitolului XXX din *De la littérature du midi de l'Europe* a lui Sismondi, capitol intitulat, în italiană, *Vera definizione del Romanticismo*, deşi originalul francez nu conţine acest termen. Stendhal, care folosise şi a continuat să folosească termenul de *romantisme*, a fost temporar convertit la *romanticisme*, evident sub influenţa termenului italian. În această perioadă el a scris două mici articole, *Qu'est-ce que le romanticisme ?* şi *Du Romanticisme dans les beaux arts*, care însă au rămas în manuscris.[40] În prima parte a eseului *Racine et Shakespeare*, publicată în *Paris Monthly Review* (1822), apare pentru prima dată în franceză, tipărit, cuvîntul *romanticisme*.

[36] În Giovanni Berchet, *Opere*, ediţie îngrijită de E. Bellorini, Bari, 1912, vol. 2, pp. 19, 20, 21.

[37] Vezi *Discussioni e polemiche sul romanticismo*, 1816—1826, ed. Egidio Bellorini, Bari, 1934, vol. 1, pp. 252, 358—359, 363. Bellorini n-a putut obţine pamfletul scris de Piciarelli. Cuvîntul apare pentru prima dată într-un articol al lui Pezzi despre *Ghiaurul* lui Byron publicat în *Gazetta di Milano*, ian. 1818.

[38] *Il Conciliatore*, nr. 17, 29 oct. 1818, pp. 65—66.

[39] *Idee elementari sulla poesia romantica*, în *Il Conciliatore*, nr. 27, 3 dec. 1818, p. 105.

[40] Aceste articole au fost publicate abia în 1854 şi 1922 respectiv. Vezi *Racine et Shakespeare*, ed. Divan, Paris, 1928, pp. 175, 267.

Dar, între timp, *romantisme* se generalizase în Franța. François Mignet l-a folosit în 1822, iar Villemain și Lacretelle în anul următor.[41] Termenul și-a văzut asigurată răspîndirea și acceptarea cînd Louis S. Auger, directorul Academiei franceze, a ținut un *Discours sur le Romantisme*, condamnînd noua erezie într-o sesiune solemnă a Academiei, la 24 aprilie 1824. În cea de-a doua ediție a lui *Racine et Shakespeare* (1825), Stendhal însuși a renunțat la forma mai veche, *romanticisme*, în favoarea noului *romantisme*. Nu vom încerca să reistorisim cunoscuta poveste a cenaclurilor romantice, a revistelor romantice din deceniul al treilea al secolului al XIX-lea, care toate au dus la prefața lui *Cromwell* și la marea bătălie a lui *Hernani*.[42] Este clar că, așa cum s-a întîmplat și în Italia, un termen general tipologic și istoric, introdus de Doamna de Staël, a devenit strigătul de luptă al unui grup de scriitori care l-au considerat o etichetă potrivită pentru a exprima opoziția lor față de ideile neoclasicismului.

În Spania, termenii de „clasic" și „romantic" au apărut în ziare încă în 1818, însoțiți o dată de o referire specială la Schlegel. Dar se pare că un exilat italian, Luigi Monteggia, venit în Spania în 1821, a fost primul care a scris pe larg despre *romanticismo*, în *Europeo* (1823) unde, puțin după aceea, López Soler a analizat disputa dintre *románticos y clasicistas*. Totuși, grupul de scriitori spanioli care s-au autonumit *románticos* a fost victorios abia în jurul anului 1838, și foarte curînd s-a dezintegrat ca „școală" unitară.[43]

[41] *Courier française*, 19 oct. 1822, citat de P. Martino, *L'Epoque romantique en France*, Paris, 1944, p. 27. Mignet spune că Scott *à résolu selon moi la grande question du romantisme*. Lacretelle, în *Annales de la littérature et des arts*, 13/1823, 415, îl numește pe Schlegel *le Quintilien du romantisme*; citat în C. M. Des Granges, *Le Romantisme et la Critique*, Paris, 1907, p. 207.

[42] Cea mai utilă prezentare se află în René Bray, *Chronologie du romantisme*, Paris, 1932.

[43] E. Allison Peers, *The Term Romanticism in Spain*, în *Revue Hispanique*, 81/1933, pp. 411—418. Articolul lui Monteggia este retipărit în *Bulletin of Spanish Studies*, 8/1931, pp. 144—149. Pentru istoria ulterioară a terme-

Dintre poeţii portughezi, se pare că Almeida Garrett a fost primul care s-a referit la *nos romanticos* în poemul său *Camões* scris în 1823 la Le Havre, în timp ce era exilat în Franţa. [44]

Ţările slave au primit termenul cam în aceeaşi perioadă ca şi ţările romanice. În Boemia adjectivul *romanticky*, aplicat la un poem, apare încă în 1805, substantivul *romantismus*, în 1819, substantivul *romantika*, format după model german, în 1820, iar substantivul *romantik* (cu sensul de „scriitor romantic") abia în 1835. [45] Dar aici n-a existat niciodată o şcoală romantică oficială.

În Polonia, Casimir Brodzinski a scris, în 1818, o disertaţie despre clasicism şi romantism. Mickiewicz a scris o lungă prefaţă la ale sale *Ballady i Romanse* (1822) în care a expus opoziţia dintre clasic şi romantic, referindu-se la Schlegel, Bouterwek şi Eberhard, autorul uneia dintre numeroasele estetici germane ale timpului. Colecţia conţine şi bucata *Romantyczność*, o baladă pe tema poeziei *Lenore*. [46]

În Rusia, în 1821, Puşkin şi-a numit *Prizonierul din Caucaz* un „poem romantic", iar prinţul Viazemski, comentînd acest poem un an mai tîrziu, a fost, pare-se, primul care a discutat opoziţia dintre noua poezie romantică şi poezia care mai respecta încă vechile reguli. [47]

Am lăsat intenţionat la urmă istoria pe care a avut-o termenul de „romantic" în Anglia, deoarece ea este cea mai neobişnuită. După apariţia scrierilor lui Warton, în

nului, vezi E. Allison Peers, *A History of the Romantic Movement in Spain*, 2 vol., Cambridge, 1940, şi Guillermo Diaz-Plaja, *Introducción al estudio del romanticismo español*, Madrid, 1942.

[44] Theophilo Braga, *Historia do Romantismo em Portugal*, Lisabona, 1880, p. 175.

[45] Datele sînt extrase din foarte completele articole ale dicţionarului Academiei Cehe. Datorez aceste informaţii amabilităţii defunctului profesor Antonín Grund de la Universitatea Masaryk din Brno, Cehoslovacia.

[46] *Poezje*, ediţie îngrijită de J. Kallenbach, Cracovia, 1930, pp. 45, 51.

[47] *Puşkin o literature*, culegere îngrijită de N. V. Bogoslovski, Moscova-Leningrad, 1934, pp. 15, 35, 41 etc. Comentariul lui Viazemski din *Sîn otecestva*, 1822, a fost reprodus în *Polnoe sobranie socinenii*, Petersburg, 1878, vol. 1, pp. 73—78.

Anglia a început studierea intensă a romanelor cavalereşti medievale şi a „romanelor romantice". Dar nu există, din acea perioadă, nici o lucrare în care să se formuleze distincţia dintre „clasic" şi „romantic" sau în care să apară conştiinţa faptului că noua literatură, inaugurată de *Lyrical Ballads*, putea fi numită romantică. Comentînd *Sir Tristram*, pe care l-a editat, Scott îl numeşte *„the first classical English romance"* (primul roman cavaleresc englez clasic).[48] Eseul lui John Forster *On the Application of the Epithet „Romantic"*[49] nu este altceva decît o analiză banală a relaţiei dintre imaginaţie şi judecată, fără vreo referire la posibilitatea aplicării termenului la alt gen de literatură decît romanele cavalereşti.

Distincţia dintre clasic şi romantic apare pentru prima dată în conferinţele ţinute de Coleridge în 1811 şi este în mod clar împrumutată de la Schlegel, deoarece e asociată cu cea dintre organic şi mecanic, pictural şi sculptural, şi e formulată în termeni foarte apropiaţi de cei folosiţi de Schlegel.[50] Dar aceste conferinţe n-au fost publicate la vremea respectivă, şi astfel distincţia clasic-romantic a fost popularizată numai prin intermediul Doamnei de Staël, care i-a făcut cunoscuţi în Anglia pe Schlegel şi pe Sismondi. *De l'Allemagne*, publicată iniţial la Londra, a apărut aproape simultan într-o traducere engleză. Două recenzii, scrise de James Mackintosh şi de William Taylor din Norwich, reproduc distincţia dintre clasic şi romantic, iar Taylor îl menţionează pe Schlegel

[48] Edinburgh, 1804, p. XLVII.

[49] *Essays in a Series of Letters*, Londra, 1805.

[50] Coleridge, *Shakespearean Criticism*, culegere îngrijită de Thomas M. Raysor, Cambridge, Mass., 1930, vol. 1, pp. 196—198, vol. 2, p. 265, şi *Miscellaneous Criticism*, culegere îngrijită de T. M. Raysor, Cambridge, Mass., 1936, pp. 7, 148. Coleridge însuşi spune că la 12 dec. 1811 a primit un exemplar al *Prelegerilor* lui Schlegel; vezi Coleridge, *Unpublished Letters*, ediţie îngrijită de Earl L. Griggs, Londra, 1932, vol. 2, pp. 61—67. Un manuscris al lui Henry Crabb Robinson, scris prin 1803 şi intitulat *Kant's Analysis of Beauty*, care în prezent se află la Williams Library, Londra, conţine distincţia dintre clasic şi romantic ; vezi lucrarea mea *Immanuel Kant in England*, Princeton, 1931, p. 158.

Scanned with OKEN Scanner

şi este conştient de faptul că Doamna de Staël s-a inspirat din operele lui.[51] În 1814, Schlegel a petrecut cîtva timp în Anglia, în compania Doamnei de Staël. *Prelegerile* lui, în traducere franceză, au fost recenzate foarte favorabil în *Quarterly Review*,[52] iar în 1815 John Black, jurnalist din Edinburgh, le-a publicat într-o versiune engleză care a fost, şi ea, foarte bine primită. Unele recenzii, de exemplu cea a lui Hazlitt din *Edinburgh Review*,[53] reproduc pe larg distincţia făcută de Schlegel. Distincţiile lui Schlegel şi părerile lui asupra multor aspecte ale operei lui Shakespeare au fost folosite şi citate de Hazlitt, de Nathan Drake în al său *Shakespeare* (1817), de Scott în *Essay on Drama* (1819) şi în *Ollier's Literary Magazine* (1820), care conţine o traducere a eseului mai vechi al lui Schlegel despre *Romeo şi Julieta*. Nu mai este nevoie să ne oprim asupra modului în care Coleridge s-a folosit de ideile lui Schlegel în conferinţele pe care le-a ţinut după publicarea traducerii engleze a *Prelegerilor* acestuia.

Părerea obişnuită, conform căreia distincţia dintre clasic şi romantic a fost puţin cunoscută în Anglia, nu este întru totul corectă.[54] Distincţia este discutată de Thomas Campbell în *Essay on Poetry* (1819), deşi Campbell găseşte că modul în care Schlegel justifică neregularităţile lui Shakespeare pe baza unor „principii romantice" este „prea romantic pentru concepţia lui". În *Gnomica* şi *Sylvan Wanderer*, Edgerton Brydges face un frapant elogiu al poeziei medievale romantice şi a

[51] *Edinburgh Review*, 22 octombrie 1813, pp. 198—238; *Monthly Review*, 72/1813, pp. 421—426, 73/1814, pp. 63—68, 352—365, în special 364.

[52] *Quarterly Review*, 20/ianuarie 1814, pp. 355—409. Nu cunosc autorul: el nu figurează în lista colaboratorilor din *Gentleman's Magazine*, 1844, şi nici în lucrarea lui W. Graham, *Tory Criticism in the Quarterly Review*, New York, 1921.

[53] Februarie 1816, reprodus în *Complete Works*, ediţie îngrijită de Howe, vol. 16, pp. 57—99.

[54] Alte exemple în Herbert Weisinger, *English Treatment of the Classical-Romantic Problem*, în *Modern Language Quarterly*, 7/1946, pp. 477—488.

ecourilor ei din operele lui Tasso şi Ariosto, criticînd în acelaşi timp poezia clasică abstractă a secolului al XVIII-lea.[55] În epoca respectivă găsim puţine exemple de folosire a acestor termeni în legătură cu opere literare concrete : în introducerea sa la *Hero and Leander* al lui Marlowe, Samuel Singer spune că „Musaeus este mai clasic, Hunt, mai romantic." El apără extravaganţele lui Marlowe, arătînd că ele ar putea fi ridiculizate de criticii francezi, „dar aici, în Anglia, domnia lor s-a terminat şi, datorită germanilor, în frunte cu fraţii Schlegel, la noi începe să se impună o mai corectă metodă filozofică de judecare a literaturii".[56] În 1835, De Quincey a încercat o tratare mai originală a acestei dihotomii, subliniind rolul creştinismului şi deosebirea dintre clasici şi romantici în ceea ce priveşte atitudinea faţă de moarte ; dar chiar şi aceste idei sînt toate inspirate de germani.[57]

Ceea ce trebuie să subliniem însă, este faptul că nici unul dintre poeţii englezi ai timpului nu s-a considerat romantic şi nici n-a sesizat legătura dintre dezbaterea care avea loc şi epoca şi ţara sa. Nici Coleridge, nici Hazlitt, care s-au folosit de *Prelegerile* lui Schlegel, n-au făcut vreo legătură cu situaţia din Anglia. Byron respinge categoric ideea unei asemenea legături. Deşi l-a cunoscut personal pe Schlegel (care nu i-a plăcut), deşi a citit *De l'Allemagne* şi a încercat chiar să citească *Prelegerile* lui Friedrich Schlegel, el consideră că dezbaterea opoziţiei „romantic-clasic" privea doar ţările continentale ale Europei. Într-un text prin care intenţiona să-i dedice lui Goethe tragedia *Marino Faliero*, el se referă la „marea bătălie care se dă atît în Germania, cît şi în Italia în legătură cu ceea ce se numeşte „clasic" şi „romantic" — termeni care în Anglia n-au fost obiectul vreunei clasificări, sau cel puţin nu erau, cînd am

55 Apărute la 20 aprilie 1819 şi 23 octombrie 1818.

56 Londra, 1821, p. LVII.

57 Cf. o prezentare detaliată în articolul meu *De Quincey's Status in the History of Ideas*, în *Philological Quarterly*, 23/1944, pp. 248—272.

părăsit-o eu, acum patru sau cinci ani". În controversa pe care a avut-o cu Bowles, Byron spune disprețuitor despre dușmanii lui Pope că „nimeni nu i-a considerat demni de a fi priviți ca o sectă". „Poate că în ultimul timp a apărut o asemenea sectă, dar eu n-am auzit mare lucru despre ea, iar existența ei ar fi o dovadă de atîta prost gust, încît ar fi foarte trist dacă ar trebui s-o admit." Totuși, în anul următor Byron a folosit conceptele de „clasic" și „romantic" într-un text care, pare-se, vrea să dovedească relativitatea gustului poetic. El susține că nu există principii poetice invariabile, că reputațiile nu pot să nu fluctueze. „Acest lucru nu depinde de meritele poeților, ci de schimbările obișnuite ale opiniilor oamenilor. Schlegel și Doamna de Staël s-au străduit și ei să reducă poezia la două sisteme, cel clasic și cel romantic. Efectul abia se face simțit." Dar Byron nu este de loc conștient că aparține romanticilor. Un spion al poliției austriace în Italia și-a dat seama mai bine de acest fapt. Într-un raport, el menționa că Byron face parte din grupul poeților *Romantici* și că „a scris și continuă să scrie poezie aparținînd acestei școli noi." [58]

Aplicarea termenului de „romantic" la literatura engleză de la începutul secolului al XIX-lea a avut loc mult mai tîrziu. Termenii *a romantic, a romanticist* (un romantic) și *romanticism* (romantism) au fost și ei folosiți foarte tîrziu în Anglia, și apar pentru prima dată în relatări sau în note referitoare la fenomenele de pe continent. Într-un articol pe care l-a scris în engleză în 1823, Stendhal își recenzează propria sa carte, *Racine et Shakespeare,* insistînd asupra capitolului despre *Ro-*

[58] În biblioteca Harvard există un exemplar din *De l'Allemagne* cu o lungă notă scrisă de Byron. Doamna de Staël i-a trimis lui Byron *Prelegerile* lui Schlegel; vezi Byron, *Letters and Journals,* culegere îngrijită de Lord Prothero, vol. 2, p. 343. Despre *Prelegerile* lui Friedrich Schlegel, cf. Letters, vol. 5, pp. 191—193. Dedicația către Goethe datată 17 octombrie, 1820, *ibid.* vol. 5, pp. 100—104. Scrisoarea către Murray în care vorbește despre Bowles, 7 februarie 1821, *ibid.*, vol. 5, pp. 553—554 n. Spionul poliției, 10 septembrie 1819, citat *ibid.*, vol. 4, pp.462.

manticism, pe care îl apreciază în mod deosebit.[59] În 1827, Carlyle nota în carnetul său că *Grossi is a romantic and Manzoni a romanticist*. În *State of German Literature* (1827) el vorbeşte despre *German romanticists*. Cuvîntul *Romanticism* apare în articolul său despre Schiller (1831), în care afirmă, cu satisfacţie, că „pe noi nu ne tulbură controversele privind romantismul şi clasicismul, căci controversa stîrnită de Bowles în legătură cu Pope s-a stins de mult, fără vreun rezultat."[60] După cît se pare, Carlyle n-a aplicat niciodată aceşti termeni la istoria literaturii engleze. O carte scrisă atît de tîrziu cum este cartea Margaretei Oliphant *Literary History of England between the End of the Eighteenth and the Beginning of the Nineteenth Centuries* (1882) nu conţine de loc termenul *romantic* sau termenii derivaţi. Autoarea vorbeşte numai despre „Şcoala lacurilor", „Şcoala satanică" şi „Grupul cockney". W. Bagehot a folosit cuvintele „romantic" şi „clasic" într-un mod care arată că în mintea lui ele nu erau asociate cu o perioadă precisă şi bine stabilită a literaturii engleze: el vorbeşte despre „imaginaţia clasică" a lui Shelley (1856), iar în 1864 stabileşte un contrast între „clasicul" Wordsworth, pe de o parte, şi „romanticul" Tennyson şi „grotescul" Browning pe de altă parte.[61]

Dar există şi cîteva excepţii. Prima, în ordine cronologică, o constituie manualul de literatură engleză al lui Thomas Shaw, *Outlines of English Literature* (1849). Shaw consideră opera lui Scott „primul pas spre roman-

[59] În *New Monthly Magazine*, 3/1823, pp. 522—528, semnat Y. I. Vezi Doris Gunnell, *Stendhal et l'Angleterre*, Paris, 1909, pp. 162—163.

[60] *Two Notebooks*, ediţie îngrijită de C. E. Norton, New York, 1898, p. 111. *Miscellanies*, Londra, 1890, *1*, p. 45 şi vol. 5, p. 71. Cf. de asemenea vol. 2, p. 276. NED dă exemple mult mai tîrzii privind prima folosire a acestor termeni: pentru *a romantic*, 1882; pentru *romanticist*, 1830; pentru *romanticism*, 1844.

[61] *Literary Studies*, ediţie îngrijită de R. H. Hutton, Londra, 1905, vol. 1, p. 231 şi vol. 2, p. 341.

Scanned with OKEN Scanner

tism în literatură" și îl numește pe Byron „cel mai mare dintre romantici", dar pe Wordsworth îl tratează ca un caz aparte din cauza „quietismului său metafizic".[62] Poate fi semnificativ să notăm că inițial Shaw și-a alcătuit manualul pentru cursul pe care l-a ținut la Petersburg unde, ca în tot restul Europei continentale, termenii erau bine stabiliți la acea dată, nemaiputînd fi evitați.

În cartea lui David Macbeth Moir *Sketches of the Poetical Literature of the Past Half Century* (1852), Matthew Gregory Lewis este considerat șeful „școlii pur romantice", avîndu-i ca discipoli pe Scott, Coleridge, Southey și Hogg, în timp ce Wordsworth este tratat separat. Despre Scott se vorbește în capitolul „Înflorirea școlii romantice", deși termenul de „romantic" nu este folosit în textul capitolului.[63] În *Afternoon Lectures on English Literature* (1863), W. Rushton vorbește despre „Școala clasică și școala romantică a literaturii engleze: Spenser, Dryden, Pope, Scott și Wordsworth".[64] Răspîndirea ulterioară și încetățenirea termenului, aplicat la literatura engleză de la începutul secolului al XIX-lea, se datorește poate cărții lui Alois Brandl, *Coleridge und die romantische Schule in England* tradusă de Elizabeth R. Eastlake (1887), și succesului de care s-a bucurat eseul lui Pater dedicat romantismului inclus în volumul său *Appreciations* (1889); în fine, în cărți ca acelea ale lui W. L. Phelps și Henry A. Beers, termenul este folosit fără nici o ezitare.

Dacă trecem în revistă datele pe care le-am strîns, nu putem să nu tragem mai multe concluzii importante pentru studiul nostru. Măsura în care scriitorii și poeții s-au autonumit „romantici" diferă considerabil de la țară la țară; multe exemple sînt tîrzii și sporadice. Dacă

[62] *A Complete Manual*, New York, 1867, pp. 290 și urm., 316, 341, 348, 415.

[63] Ed. a 2-a, Edinburgh, 1852; șase conferințe ținute în 1850—1851; cf. pp. 17, 117, 213.

[64] Londra, 1863. Prelegerile au fost ținute la Dublin.

am stabili datele apariţiei romantismului, în sensul modern al cuvîntului, în funcţie de datele la care romanticii înşişi s-au autonumit „romantici", atunci n-am putea vorbi despre o mişcare romantică decît după 1808 în Germania, după 1818 sau (deoarece exemplul din 1818 era un exemplu izolat, cel al lui Stendhal) după 1824 în Franţa, şi de loc în Anglia. Dacă ne orientăm după datele la care cuvîntul „romantic" a fost aplicat la literatură în general (la început la romanele cavalereşti medievale, la Tasso şi la Ariosto), sîntem proiectaţi înapoi în 1669 în Franţa, 1673 în Anglia şi 1698 în Germania. Dacă insistăm să considerăm decisive datele la care s-a exprimat opoziţia dintre „clasic" şi „romantic", ajungem la 1801 pentru Germania, 1810 pentru Franţa, 1811 pentru Anglia, 1816 pentru Italia etc. Dacă sîntem de părere că deosebit de importantă este sesizarea calităţii romantismului, atunci vom lua ca punct de plecare datele la care au apărut termenii *Romantik* în Germania (1802), *romantisme* în Franţa (1816), *romanticismo* în Italia (1818) şi *romanticism* în Anglia (1823). Desigur, toate aceste fapte (chiar dacă datele ar putea fi corectate) ne fac să tragem concluzia că istoria termenului şi a introducerii lui în diferitele ţări nu trebuie să influenţeze folosirea lui de către istoricul modern al literaturii, deoarece aceasta l-ar forţa să ţină seama, în istoria lui, de unele pietre de hotar a căror prezenţă nu este justificată de starea reală a literaturilor în cauză. Marile schimbări s-au petrecut independent de introducerea acestor termeni ; ele fie că au precedat, fie că au urmat apariţia lor şi numai rareori au avut loc aproximativ simultan cu aceasta.

Pe de altă parte, concluzia obişnuită care se trage din examinarea istoriei acestor cuvinte, şi anume că ele sînt folosite în sensuri contradictorii, îmi pare foarte exagerată. Desigur, trebuie să recunoaştem că mulţi esteticieni germani jonglează cu termenii într-un mod extravagant şi personal, şi nu putem nega că accentul care se pune pe diferitele aspecte ale sensurilor lor diferă de la scrii-

tor la scriitor şi uneori de la popor la popor, dar, în general, n-a existat nici o neînţelegere în legătură cu sensul cuvîntului „romantism" folosit pentru a denumi o poezie nouă, care se opunea poeziei neoclasicismului, inspirîndu-se şi luîndu-şi modelele din evul mediu şi din Renaştere. Termenul este folosit în acest sens în întreaga Europă, şi pretutindeni găsim referiri la August Wilhelm Schlegel sau la Doamna de Staël şi la formulele lor specifice care opun noţiunile de „clasic" şi „romantic".

Faptul că termenii potriviţi au fost uneori introduşi la mult timp după data la care a avut loc repudierea tradiţiei neoclasice nu dovedeşte, desigur, că în epoca respectivă schimbările n-au fost observate.

Importanţa simplei folosiri a termenilor de „romantic" şi „romantism" nu trebuie supraevaluată. Scriitorii englezi au avut de timpuriu conştiinţa clară a faptului că se aflau în faţa unei mişcări care nega conceptele critice şi practica poetică a secolului al XVIII-lea, care forma o unitate şi care era înrudită cu noile mişcări de pe continent, şi în special cu cea din Germania. Chiar dispensîndu-ne de termenul „romantic", putem urmări cum, într-o perioadă scurtă, s-a trecut de la vechea concepţie, conform căreia istoria poeziei engleze prezenta un progres uniform de la Waller şi Denham la Dryden şi Pope, concepţie încă acceptată în *Lives of the Poets* a lui Johnson, la concepţia opusă, a lui Southey, exprimată în 1807, conform căreia „timpul care s-a scurs din epoca lui Dryden pînă în cea a lui Pope este perioada întunecată a poeziei engleze". Schimbarea a început cu Thomson şi cu fraţii Warton. Adevăratul punct de cotitură a fost publicarea colecţiei de balade vechi a lui Thomas Percy intitulată *Reliques of Ancient Poetry*, „marele eveniment literar al epocii actuale".[65] Puţin după aceea, în cartea lui Leigh Hunt *Feast of the Poets* (1814), găsim ideea că Wordsworth este „capabil de

[65] Introducerea la *Specimens of the Later English Poets*, Londra, 1807, pp. XXIX şi XXXII.

a se situa în fruntea unei noi și mari epoci a poeziei ; și, de fapt, nu neg că ocupă deja acest loc, fiind cel mai mare poet al prezentului". [66] În post-scriptumul scris de Wordsworth la ediția din 1815 a poeziilor sale, se subliniază din nou rolul culegerii de balade a lui Percy : „Prin aceasta poezia epocii noastre a fost categoric salvată". [67] În 1816, Lord Jeffrey recunoștea că „scriitorii din epoca reginei Anne au trebuit să renunțe, treptat, la supremația de care s-au bucurat, fără concurență, timp de aproape un secol". El și-a dat seama că „actuala revoluție din literatură" se datora „Revoluției franceze — geniului lui Burke — impresiei produse de noua literatură din Germania, care este, evident, modelul poeților noștri aparținînd Școlii lacurilor." [68] În cartea lui despre *Shakespeare* (1817), Nathan Drake recunoaște rolul jucat de redeșteptarea interesului pentru poezia elizabetană. „Mai mulți dintre poeții noștri, spune el, s-au reîntors, în mare măsură, la școala veche." [69] În *Lectures on the English Poets* (1818), Hazlitt descrie cît se poate de clar o nouă epocă, dominată de Wordsworth, care își are originea în Revoluția franceză și în literatura germană și care se opune convențiilor mecanice ale discipolilor lui Pope și ale vechii școli de poezie franceză. Într-un articol apărut în *Blackwood's* se subliniază legătura dintre „marea schimbare care are loc în atmosfera poetică a țării" și reînvierea tradiției elizabetane. „Națiunea trebuie să se întoarcă spre vechiul ei spirit. Spiritul viu și creator al literaturii este naționalitatea ei." [70] Scott preia multe idei de la Schlegel și prezintă schimbarea generală care avea loc ca o „proaspătă afînare a solului" datorată ger-

[66] P. 83.

[67] Wordsworth, *Prose Works*, ediție îngrijită de Grosart, vol. 2, pp. 118, 124.

[68] Recenzia ediției operelor lui Swift, îngrijită de Scott, în *Edinburgh Review*, sept. 1816; *Contributions to Edinburgh Review*, ed. a II-a, Londra, 1846, vol. 1, pp. 158, 167.

[69] Londra, 1817, p. 600.

[70] *Blackwood's Magazine*, 4/1818, pp. 264—266.

manilor şi impusă de „uzarea" modelelor franceze.[71] În introducerea la o culegere de texte din opera lui Ludwig Tieck, Carlyle face, într-un mod foarte explicit, o comparaţie între romantismul englez şi cel german :

Nu se poate spune că schimbarea a fost iniţiată de Schiller şi Goethe ; căci este o schimbare care nu-şi are obîrşia în indivizi, ci în împrejurări universale, şi care nu aparţine Germaniei, ci întregii Europe. La noi, de exemplu, în ultimii treizeci de ani, cine nu şi-a ridicat glasul cu îndoită vigoare spre a preamări opera lui Shakespeare şi Natura, şi spre a reproba gustul francez şi filozofia franceză ? Cine nu a auzit de splendorile literaturii engleze vechi ; de bogăţia epocii reginei Elizabeta ; de sărăcia epocii reginei Anne ; şi de întrebarea dacă Pope a fost sau nu poet ? O atmosferă similară îşi face acum apariţia chiar şi în Franţa, oricît de ermetic închisă părea să fie această ţară la toate influenţele străine ; şi francezii încep să nutrească şi chiar să exprime îndoieli în legătură cu Corneille şi cu regula celor trei unităţi. Se pare că în esenţă se întîmplă exact ceea ce s-a întîmplat în Germania... doar că revoluţia, care la noi este în curs, iar în Franţa abia începe, în Germania pare a fi încheiată.[72]

Toate acestea sînt în general valabile şi aplicabile chiar şi astăzi, şi scepticii moderni au greşit că le-au uitat.

Scott, într-un retrospectiv *Essay on Imitations of the Ancient Ballads* (1830), a subliniat şi el rolul lui Percy şi al germanilor în apariţia romantismului. „Încă din 1788, în ţara noastră a început să apară un nou gen de literatură. Atunci... s-a vorbit pentru prima dată despre Germania ca despre leagănul unui stil de poezie şi de literatură mult mai asemănător cu cel din Anglia decît stilul şcolilor din Franţa, Spania sau Italia."

[71] În *Essay on Drama* inclus în *Encyclopedia Britannica*, supliment, vol. 3, 1819; *Miscellaneous Prose Works*, Edinburgh, 1834, vol. 6, p. 380.

[72] Carlyle, *Works*, ed. centenarului, Londra, 1899, *German Romance* vol. 1, p. 261.

Scott vorbeşte despre o conferinţă a lui Henry Mackenzie din care auditoriul a aflat că „gustul care a dictat scrierile germanilor era de un gen tot atît de înrudit cu cel al englezilor pe cît este limba lor cu limba engleză." Scott a învăţat germana de la Dr. Willich, care mai tîrziu l-a popularizat pe Kant în engleză. Dar, după părerea lui Scott, primul care a încercat să introducă în literatura engleză un gust asemănător cu cel german a fost M. G. Lewis. [73]

Poate că cea mai citită dintre aceste declaraţii a fost cea făcută de T. B. Macaulay în recenzia cărţii lui Moore *Life of Byron*. Aici perioada 1750—1780 este numită „cea mai deplorabilă parte din istoria literaturii noastre". Ca principali agenţi ai noii orientări el menţionează redeşteptarea interesului pentru Shakespeare, pentru vechile balade, pentru Cowper şi pentru falsurile lui Chatterton. Byron şi Scott sînt consideraţi cei mai mari reprezentanţi ai stilului nou. Un fapt foarte semnificativ, Macaulay îşi dă seama că „Byron, deşi mereu şi-a bătut joc de Dl. Wordsworth, a fost totuşi, deşi poate inconştient, interpretul dintre Dl. Wordsworth şi mulţime... Lord Byron a fundat ceea ce s-ar putea numi o şcoală a lacurilor exoterică: ceea ce Dl. Wordsworth spusese ca un sihastru, Lord Byron a spus ca un om de lume". [74] Astfel, cu mult timp înainte de a cunoaşte un termen potrivit pentru noua orientare, Macaulay sesizase unitatea mişcării romantice engleze.

În ale sale *Lectures on General Literature* (1833), James Montgomery a calificat epoca de după Cowper drept cea de-a treia eră a literaturii moderne. Southey, Wordsworth şi Coleridge sînt numiţi „cei trei pionieri, dacă

[73] În noua ediţie a volumului *Minstrelsy of the Scottish Border*, 1830, ediţie îngrijită de T. Henderson, New York, 1931, pp. 535—562, în special pp. 549—550. Despre Willich vezi articolul meu *Immanuel Kant in England*, Princeton, 1931, pp. 11—15.

[74] *Edinburgh Review*, iunie 1831. Reprodus în *Critical and Historical Essays*, colecţia Everyman, vol. 2, pp. 634—635.

nu fondatorii absoluţi, ai stilului actual al literaturii engleze". [75]

Cea mai îndrăzneaţă definiţie a noii concepţii a fost dată tot de Southey, în *Sketches of the Progress of English Poetry from Chaucer to Cowper* (1833). Aici „epoca de la Dryden la Pope" este numită „cea mai proastă epocă a poeziei engleze : epoca lui Pope a fost epoca de alamă a poeziei". „Dacă Pope a închis uşa poeziei, Cowper i-a deschis-o". [76] Aceeaşi părere, deşi exprimată mai puţin tăios, poate fi găsită din ce în ce mai des chiar şi în manuale ca *History of the English Language and Literature* (1836) al lui Robert Chambers, în scrierile lui De Quincey şi în *A New Spirit of the Age* (1844) al lui R. H. Horne.

În nici una din aceste publicaţii nu se foloseşte termenul de „romantic", dar în toate ni se spune că în poezie a apărut o nouă eră, care are un stil nou, opus stilului lui Pope. Importanţa acordată noii mişcări şi exemplele citate variază, dar, luate la un loc, toate aceste lucrări afirmă că influenţa germană, redeşteptarea interesului pentru vechile balade şi pentru scriitorii elizabetani şi Revoluţia franceză au fost factorii decisivi care au produs schimbarea. Thomson, Burns, Cowper, Gray, Collins şi Chatterton sînt onoraţi ca precursori, iar Percy şi fraţii Warton, ca iniţiatori. Fondatori ai mişcării sînt consideraţi Wordsworth, Coleridge şi Southey cărora, o dată cu trecerea timpului, le-au fost alăturaţi Byron, Shelley şi Keats, în ciuda faptului că, din motive politice, poeţii din acest nou grup i-au atacat pe cei mai vechi. Este clar că în cărţi ca acelea ale lui Phelps şi Beers nu se face altceva decît se dezvoltă, într-un mod sistematic, sugestiile făcute de contemporani şi chiar şi de înşişi protagoniştii noii mişcări poetice.

După părerea mea, această schemă generală este şi astăzi valabilă, în esenţă. Dacă am respinge-o complet,

[75] Prelegeri ţinute în 1830—1831.

[76] În *The Works of Cowper*, ediţie îngrijită de Southey, vol. 3, pp. 109, 142.

vorbind, așa cum face Ronald S. Crane, despre „basmele privind neoclasicismul și romantismul din secolul al XVIII-lea“, [77] ar însemna să ne facem adepții unui nominalism neautorizat. George Sherburn nu realizează mare lucru atunci cînd, într-un excelent rezumat a ceea ce numim în general tendințele romantice de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, evită folosirea termenului de „romantic“, deoarece, în fond, este pus în fața aceloraşi probleme și aceloraşi fapte. [78]

Trebuie, desigur, să recunoaștem că multe detalii din cărțile lui Phelps și Beers sînt greșite și depășite. Noua interpretare a teoriei neoclasice și noua apreciere dată poeziei secolului al XVIII-lea, și în special celei a lui Pope, au dus la o răsturnare a judecăților de valoare implicate în vechile concepții. Apărătorii romantismului dau adesea o imagine total deformată a teoriei neoclasice, și se pare că unii istorici literari moderni au înțeles greșit sensul atribuit în secolul al XVIII-lea unor termeni-cheie cum ar fi „rațiune“, „natură“ și „imitație“. Cercetările au arătat că reabilitarea literaturii elizabetane, medievale și populare a început mult mai devreme decît s-a crezut. Chiar și în secolul al XVII-lea obiecțiile ridicate împotriva imitării servile a clasicilor și a respectării stricte a regulilor erau locuri comune ale criticii engleze. Multe idei, considerate romantice, privind rolul geniului și imaginației, au fost perfect acceptabile pentru principalii critici neoclasici. S-au strîns numeroase date pentru a se arăta că mulți dintre precursorii romantismului — Thomson, frații Warton, Percy, Young, Hurd — au fost de acord cu convențiile epocii lor și aveau

[77] *Philological Quarterly*, 22/1943, p. 143, într-o recenzie a unui articol scris de Curtis D. Bradford și Stuart Gerry Brown, *On Teaching the Age of Johnson*, în *College English*, 3/1942, pp. 650—659.

[78] În *Literary History of England*, sub redacția lui A. C. Baugh, New York, 1948, p. 971. n. Partea respectivă este intitulată „Dezintegrarea clasicismului“, iar capitolul, „Tendințe accentuate“, termeni care trădează rezerva autorului față de termenul „preromantism“.

multe convingeri critice fundamental neoclasice, neputînd fi astfel numiţi „revoluţionari“ sau „rebeli“.

Sîntem de acord cu multe dintre aceste critici şi corectări ale părerii mai vechi. Putem chiar să ne alăturăm neoclasicilor moderni care deplîng dizolvarea crezului lor şi extravaganţele mişcării romantice. Trebuie de asemenea să recunoaştem că, de la un timp, căutarea cu orice preţ a unor elemente „romantice“ în secolul al XVIII-lea a devenit un joc cam plictisitor. În *Eighteenth Century Poetry* (1924), Eric Partridge pretinde, pe un ton plin de siguranţă, că a descoperit versuri „romantice“ la Pope. El ne spune că „aproape o cincime din numărul total al versurilor din *Eloisa to Abelard* sînt, indiscutabil, fie pronunţat romantice în ele însele, fie net romantice ca tendinţă“. El citează ca „romantice“ o serie de versuri din poemul lui Dyer *Fleece.* [79] Există mai multe teze de doctorat scrise de germani care taie în două cîte un critic sau un poet din secolul al XVIII-lea, împărţindu-l într-o jumătate rea, pseudoclasică, şi o jumătate virtuoasă, romantică. [80]

Nimeni n-a sugerat vreodată că precursorii romantismului au fost conştienţi de faptul că erau precursori. Dar anticiparea de către ei a concepţiilor şi procedeelor romantice este importantă, chiar dacă se poate arăta că declaraţiile lor, luate în întregul lor context, trebuie să fie interpretate diferit, şi că ele erau inofensive din punct de vedere neoclasic. Nu intenţiile lui Young, Hurd sau Warton sînt importante, ci faptul că scriitorii dintr-o epocă ulterioară au putut găsi un punct de plecare în anumite pasaje din Young, sau Hurd, sau Warton. Fiecare epocă nouă are dreptul să-şi caute strămoşii, chiar rupînd unele pasaje din contextele lor. Se poate dovedi,

[79] Londra, 1924, pp. 72, 172. Versurile 209—213, 385—389 din poemul lui Dyer sînt numite „romantice“.

[80] De exemplu J. E. Anwander, *Pseudoklassizistisches und Romantisches in Thomsons „Seasons“*, Leipzig, 1930 ; Sigyn Christiani, Samuel *Johnson als Kritiker im Lichte von Pseudo-Klassizismus und Romantik*, Leipzig, 1931.

așa cum a făcut Hoyt Trowbridge,[81] că, luată în ansamblu, teoria lui Hurd era neoclasică ; dar, în perspectiva unei noi epoci, importante au fost considerate numai cîteva pasaje din *Letters on Chivalry and Romance,* și anume, afirmația lui Hurd că *Faerie Queene* „trebuie citit și comentat ca poem gotic, nu clasic" și pledoaria lui pentru „preeminența manierelor și ficțiunilor gotice, față de cele clasice, în ceea ce privește posibilitatea lor de a fi tratate poetic".[82] Argumentele aduse împotriva existenței romantismului în secolul al XVIII-lea au la bază prejudecata că despre un scriitor se poate emite o părere numai luînd în considerație întreaga lui operă ; pe de altă parte, în numeroasele lucrări care apar mereu, încercînd să demonstreze că idei romantice izolate se pot găsi, mergînd înapoi, chiar și în secolul al XVII-lea sau mai înainte, se folosește metoda opusă, bazată pe o concepție atomistă, metodă care ignoră problema accentului pus de autor pe ideile respective, a locului pe care-l ocupă ele în sistemul operei și a frecvenței apariției lor. Ambele metode au fost manipulate arbitrar.

Cea mai bună soluție pare a fi să spunem că cercetătorul literaturii neoclasice are dreptate cînd refuză să privească fiecare figură de stil și fiecare idee numai prin prisma rolului pe care l-ar fi putut juca în pregătirea romantismului. Dar acest refuz nu trebuie să ducă la negarea importanței studiului elementelor care au pregătit noua epocă. Pe de altă parte, epoca romantică ar putea fi studiată, la rîndul ei, pentru a se identifica în ea rămășițele normelor neoclasice,[83] un studiu care s-ar putea dovedi edificator, deși nu-l putem considera la fel de important ca studiul elementelor romantice apărute în epoca neoclasică. Timpul se scurge într-o singură direcție și, dintr-un motiv sau altul (mania noutății ? dinamism ? creativitate ?), omenirea manifestă mai mult

[81] Bishop Hurd : *A Reinterpretation,* în PMLA, 58/1943, pp. 450—465.

[82] Ed. Edith Morley, Oxford, 1911, pp. 115, 128.

[83] Idee sugerată de Louis Landa în *Philological Quarterly,* 22/1943, p. 147. Cf. Pierre Moreau, *Le Classicisme des romantiques,* Paris, 1932.

interes pentru origini decît pentru rămăşiţe. Dacă în secolul al XVIII-lea n-ar fi existat elemente pregătitoare, anticipaţii şi curente subterane care să poată fi considerate preromantice, ar trebui să facem presupunerea că Wordsworth şi Coleridge au căzut din cer şi că epoca neoclasică a avut, netulburată, o soliditate, o unitate şi o coerenţă pe care nu le-a cunoscut niciodată vreo epocă de dinaintea ei sau de după ea.

Un important compromis a fost propus de Northrop Frye.[84] El susţine că cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea este „o epocă nouă" care „n-are nimic de-a face cu Epoca Raţiunii. Este epoca lui Collins, Percy, Gray, Cowper, Smart, Chatterton, Burns, Ossian, fraţii Warton şi Blake". „Principalul ei filozof este Berkeley, iar cel mai mare prozator al ei, Sterne." „Epoca lui Blake, spune el în încheiere, a fost destul de nedrept tratată de critici, care au avut tendinţa de a vedea în ea o simplă perioadă de tranziţie, în care poeţii fie că au reacţionat împotriva lui Pope, fie că l-au anticipat pe Wordsworth." Din păcate, Frye ignoră faptul că filozofia epocii a fost dominată nu de Berkeley, ci de Hume, şi că Samuel Johnson era în acea epocă încă plin de vitalitate. Blake a rămas total necunoscut în timpul vieţii lui. La Thomas Warton găsim, în mod cert, recunoaşterea normelor clasice, însoţită de aprecierea temperată a pitorescului şi sublimului gotic, o teorie a unei norme poetice duble, pe care a susţinut-o fără să aibă, pare-se, conştiinţa vreunei contradicţii.[85] Totuşi contradicţia e inerentă acestei atitudini, pe care nu văd de ce n-am putea-o numi „preromantică". Se poate observa un proces prin care aceste tendinţe risipite şi ascunse devin mai pronunţate şi se unesc; unii scriitori ajung să fie „dubli", „împărţiţi" şi astfel, priviţi din perspectiva unei

[84] În *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*, Princeton, 1947, în special p. 167.

[85] Cf. o analiză mai cuprinzătoare în cartea mea *Rise of English Literary History*, Chapel Hill, 1941, mai ales pp. 185—186.

epoci ulterioare, pot fi numiţi „preromantici". Cred că putem continua să vorbim despre „preromantism" şi romantism, deoarece e ştiut că există cazuri în care sistemul de idei şi de practici poetice dominant într-o perioadă a fost anunţat de literatura deceniilor precedente. Termenii de „romantic" şi „romantism", deşi apăruţi tîrziu, judecînd după datele la care îi găsim consemnaţi, au fost pretutindeni înţeleşi în aproximativ acelaşi sens şi sînt încă utili ca termeni denumind literatura care a succedat literaturii neoclasice.

2

Unitatea romantismului european

Dacă examinăm caracteristicile literaturii propriu-zise care s-a numit sau a fost numită „romantică", găsim, în întreaga Europă, aceleaşi concepţii despre poezie şi despre funcţia şi natura imaginaţiei poetice, aceeaşi concepţie despre natură şi despre relaţia ei cu omul, şi, în esenţă, acelaşi stil poetic, în care imaginea, simbolul şi mitul joacă un rol cu totul deosebit de cel jucat în poezia neoclasică a secolului al XVIII-lea. Această concluzie poate fi întărită sau modificată dacă acordăm atenţie şi altor elemente frecvent discutate: subiectivism, medievalism, folclor etc. Dar următoarele trei criterii sînt deosebit de convingătoare, fiecare fiind esenţial pentru un anumit aspect al practicii literare: imaginaţia, pentru concepţia despre poezie, natura, pentru concepţia despre lume, şi simbolul şi mitul, pentru stilul poetic.

Literatura germană ne oferă exemplul cel mai clar; la ambele şcoli numite romantice, întîlnim concepţia că imaginaţia poetică reflectă realitatea cea mai profundă, că natura este un întreg viu, şi că poezia este în primul rînd mit şi simbol. Sînt idei pe care oricine l-a citit măcar pe Novalis nu le va combate. Dar ne este im-

posibil să acceptăm părerea curentă a germanilor că romantismul a fost creaţia fraţilor Schlegel, a lui Tieck, Novalis şi Wackenroder. Dacă privim istoria literaturii germane de la data la care Klopstock a început să publice epopeea *Messias* (1748) pînă la data morţii lui Goethe (1832), cu greu am putea nega unitatea şi coerenţa întregii mişcări, care, în perspectivă europeană, ar trebui să se numească „romantică". Unii cercetători germani, de pildă H. A. Korff,[86] recunosc acest lucru şi vorbesc despre *Goethezeit* (epoca lui Goethe) sau despre *deutsche Bewegung* (mişcarea germană), termeni care nu lasă însă să se vadă caracterul internaţional al schimbărilor petrecute.

Desigur, trebuie să admitem că între diferitele stadii ale romantismului german există deosebiri. În deceniul al optulea a existat curentul *Sturm und Drang*, care corespunde exact manifestărilor numite astăzi, în alte ţări, „preromantism". El a fost mai radical şi mai violent decît fenomenele corespunzătoare din Anglia sau Franţa, dar trebuie admis că, în esenţă, el reprezintă aceeaşi mişcare, mai ales dacă avem în vedere că cea mai importantă influenţă izolată pe care a suferit-o a fost cea a lui Rousseau, şi că ideile lui Herder au fost pregătite, într-o măsură extraordinar de mare, de criticii englezi şi scoţieni ai secolului al XVIII-lea. Termenul german *die Klassiker* este foarte derutant, deoarece autorii grupaţi sub numele de „clasici" germani formează de fapt două grupuri absolut distincte : Lessing şi Wieland aparţin neoclasicismului, în timp ce Herder a fost un preromantic de un iraţionalism extrem, aşa cum au fost şi Goethe şi Schiller în primele lor opere. Aceşti doi scriitori au fost singurii care au trecut printr-o fază de „clasicism", şi aceasta, în cea mai mare parte, numai în teoriile lor. Cu greu se pot găsi elemente clasice în creaţia lui Schiller Imnul nostalgic *Die Götter Griechenlands*

[86] *Geist der Goethezeit : Versuch einer ideellen Entwicklung der Klassisch — romantischen Literaturgeschichte*, 5 vol., Leipzig, 1923 — 57.

este de fapt un vis tipic romantic. Goethe, pe cînd se afla încă sub impresia călătoriei sale în Italia, a exprimat, cîtva timp, un crez clasic, în special în scrierile asupra artelor plastice ; și a scris cîteva opere care trebuie să fie luate în considerație în orice istorie a neoclasicismului : *Ifigenia* (1787), *Elegiile romane, Achilleis, Hermann și Dorothea, Fiica naturală* (1804) și, poate, *Helena*. Totuși, oricît de elocvent s-ar putea susține spiritul lor clasic, cele mai mari opere ale lui Goethe rămîn poeziile lirice subiective, *Faust*, foarte influentul *Wilhelm Meister* și, desigur, *Suferințele tînărului Werther*. E ciudată ideea preconcepută a multor germani de a-l judeca pe cel mai mare scriitor al lor doar pe baza unui singur stadiu din evoluția lui, și în funcție de gustul său împrumutat și convențional privind artele frumoase. Întreaga forță artistică a lui Goethe se află în lirica lui, în *Faust* și în romane, în care nu găsim aproape nici o urmă de clasicism. Analiza concepției lui Goethe despre natură ne arată clar că el a fost un dușman al cosmologiei newtoniene, al „mașinii universului" din teoriile secolului al XVIII-lea, că pentru el natura era dinamică și organică — o concepție pe care nu numai că a exprimat-o poetic, dar a și încercat s-o argumenteze prin experiențe și speculații științifice *(Teoria culorilor, Metamorfoza plantelor)* ca și prin folosirea unor concepte ca acelea de tehnologie, polaritate și altele. Concepțiile lui Goethe nu sînt identice cu cele ale lui Schelling, dar nu pot fi ușor deosebite de ale acestuia, căci Schelling a fost tatăl filozofiei naturiste *(Naturphilosophie)* germane. Goethe a fost, de asemenea, un adept al simbolului și mitului, atît în teorie cît și în practică. El a interpretat limba ca pe un sistem de simboluri și de imagini. A filozofa despre natură însemna, după el, a o privi antropomorfic.[87] Se pare că Goethe a fost primul care a făcut o distincție clară

[87] Declarație făcută lui Riemer, *Gespräche*, ed. F. Biedermann, vol. 1, Leipzig, 1909, p. 505. Vezi *Farbenlehre*, Didaktischer Teil, sect. 751. Jubiläumsausgabe, vol. 40, p. 87.

Scanned with OKEN Scanner

între simbol și alegorie.[88] El a încercat să creeze noi mituri, ca cel al *Mumelor* din partea a doua a lui *Faust*, iar în ciclul de poezii *Gott und Welt*, a încercat să definească poetic relația dintre Dumnezeu și lume. Aceste poezii ar putea fi comentate în lumina cosmologiei neoplatonice la care, după cum avea să declare mai tîrziu, Goethe subscria la vîrsta de 21 de ani.[89] Singura lucrare abstract filozofică a lui Goethe formulează clar ceea ce, chiar și în 1812, el considera a fi fost *der Grund seiner ganzen Existenz* (temeiul întregii sale existențe), și anume, să-l vadă pe Dumnezeu în natură și natura în Dumnezeu.[90] Astfel, Goethe se încadrează perfect în mișcarea romantică europeană, la a cărei creare a adus întreaga contribuție pe care o putea aduce un singur scriitor.

Trebuie să admitem că în mișcarea romantică germană a existat un pronunțat stadiu de elenism; rădăcinile lui se află în lucrările lui Winckelmann, un înflăcărat discipol al lui Shaftesbury, și acest entuziasm pentru elenism a devenit curînd extrem de fervent în Germania. Principalele lui documente sînt poeziile *Die Götter Griechenlands* a lui Schiller, *Hyperion* și *Archipelagus* ale lui Hölderlin, unele dintre scrierile lui Wilhelm von Humboldt, lucrarea lui Goethe *Winckelmann und sein Jahrhundert* și primele scrieri ale lui Friedrich Schlegel. Totuși, nu trebuie să vorbim despre „tirania Greciei asupra Germaniei" din titlul cărții lui E. M. Butler *Tyranny of Greece over Germany*.[91] În fond, în Franța și în Anglia a existat un entuziasm elenistic similar. Îmi pare o greșeală să subestimăm aceste

[88] Curt Richard Müller, *Die geschichtlichen Voraussetzungen des Symbolbegriffs in Goethes Kunstanschauung*, Leipzig, 1937; Maurice Marache, *Le Symbole dans la pensée et l'oeuvre de Goethe*, Paris, 1960.

[89] *Dichtung und Wahrheit*, Jubiläumsausgabe, vol. 23, pp. 163 și urm. Idee sugerată de lucrarea lui Arnold, *Kirchen- und Ketzergeschichte*.

[90] Așa-numitul *Philosophische Studie*, scris în 1784—1785, publicat în 1891. Vezi *Sämtliche Werke*, Jubiläumsausgabe, vol. 39, îngrijitor Eduard von der Hellen, pp. 6—9. Vezi, de asemenea, vol. 3, îngrijitor Korff, pp. 35—36.

[91] Cambridge, 1935.

manifestări paralele pentru motivul că ele n-au găsit o exprimare comparabilă cu cea din opera lui Goethe. Neoelenismul francez numără cel puţin un mare poet, André Chénier. Nu putem ignora entuziasmele şi interesele elenistice manifestate chiar şi de Chateaubriand şi Lamartine sau concepţia „dionisiacă" a mitologiei greceşti fermecător exprimată de Maurice de Guérin. Nu trebuie să uităm influenţa greacă în pictură şi sculptură : Canova, Thorwaldsen, Ingres, Flaxman, artişti dintre care nici unul nu era german.

În Anglia, rolul elenismului romantic a fost studiat abia de curînd ;[92] el a fost foarte răspîndit în secolul al XVIII-lea şi găseşte o expresie poetică de o mare forţă în operele lui Byron, Shelley şi Keats. Nu trebuie să se creadă că neoelenismul — german, englez şi francez — ar contrazice neapărat romantismul. Homer a fost considerat un poet primitiv. Leopardi, ridicîndu-se împotriva romantismului, s-a adresat unei Grecii pastorale, romanticizate, primitive.[93] Un fapt surprinzător, aspectul „orfic", orgiastic al civilizaţiei greceşti a fost apreciat încă foarte de timpuriu : de Friedrich Schlegel, de Schelling şi de Maurice de Guérin.[94] Concepţia despre antichitate care se desprinde din *Hyperion* al lui Keats este foarte departe de orice neoclasicism al secolului al XVIII-lea.

Dacă părerea mea că o mare parte a elenismului este romantică se va dovedi corectă, atunci se va putea reduce accentul exagerat pe care l-au pus, prin tradiţie, germanii pe presupusul conflict dintre „clasicismul" şi „ro-

[92] Vezi Harry Levin, *The Broken Column, a Study in Romantic Hellenism*, Cambridge, Mass., 1931, şi Bernard H. Stern, *The Rise of Romantic Hellenism in English Literature*, 1732—86, Menasha, Wis., 1940.

[93] *Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica*, 1818. Publicat pentru prima dată în Leopardi, *Scritti vari inediti*, 1906.

[94] Vezi mai ales Walther Rehm, *Griechentum und Goethezeit : Geschichte eines Glaubens*, Leipzig, 1936. În legătură cu literatura franceză vezi Henri Peyre, *L'Influence des littératures antiques sur la littérature française moderne. État des travaux*, New Haven, 1941, mai ales p. 63 şi lucrările la care se fac referiri aici.

mantismul" lor. Acest conflict a fost, în parte, un conflict pur personal — după cum arată o detaliată istorie a relaţiilor dintre Goethe şi Schiller şi fraţii Schlegel[95] — şi, în parte, o expresie a întoarcerii aşa-numiţilor romantici la idealurile curentului *Sturm und Drang* pe care Goethe şi Schiller încercaseră, cam prea insistent, să le repudieze. Totuşi, aproximativ de la jumătatea secolului al XVIII-lea şi pînă la moartea lui Goethe, în întreaga literatură germană există o trăsătură fundamentală comună. Este încercarea de a se crea o nouă artă, diferită de cea a secolului al XVII-lea francez ; este încercarea de a se impune o nouă filozofie, care nu este nici dreapta credinţă creştină, nici luminismul secolului al XVIII-lea. Această nouă concepţie pune accentul pe totalitatea forţelor omului, nu numai pe raţiune, nu numai pe sentiment, ci mai degrabă pe intuiţie, „intuiţie intelectuală", imaginaţie. Este o reînviere a neoplatonismului, un panteism (oricare ar fi concesiile pe care le face dreptei credinţe), un monism care a ajuns să identifice divinitatea cu lumea, sufletul cu trupul, subiectul cu obiectul. Promotorii acestor idei au fost întotdeauna conştienţi de faptul că părerile lor erau riscate şi greu de susţinut, căci în ele, adesea, pînă şi ei nu vedeau decît nişte idealuri îndepărtate ; de aici, „aspiraţiile infinite" ale romanticilor germani, accentul pus pe evoluţie, pe artă ca înaintare anevoioasă spre un ideal. Exotismul de diferite feluri este un aspect al reacţiei împotriva secolului al XVIII-lea şi a atmosferei lui de automulţumire ; forţele înăbuşite ale sufletului caută forţe analoge şi modele în preistorie, în Orient, în evul mediu şi, în fine, în India, precum şi în inconştient şi în vise.

Scriitorii romantici germani au trăit în perioada de înflorire a muzicii germane : ei erau contemporani cu Beethoven, Schubert, Schumann, Weber şi cu alţii, dintre care mulţi au folosit poezia epocii ca texte pentru cînte-

[95] Vezi Josef Körner, *Romantiker und Klassiker : Die Brüder Schlegel in ihren Beziehungen zu Schiller und Goethe*, Berlin, 1924.

cele lor sau, precum Beethoven, ca sursă de inspirație pentru simfoniile lor. Această colaborare este semnificativă dar nu suficient de importantă pentru a face din ea caracteristica distinctivă a romantismului.[96] A pune accentul pe această colaborare înseamnă a umbri caracterul internațional al mișcării, deoarece colaborarea cu muzica a fost practic inexistentă în Anglia și destul de tîrzie și superficială în Franța. Ea indică faptul incontestabil că în Germania romantismul a fost mult mai răspîndit decît în celelalte țări, afectînd toate domeniile de activitate — filozofie, politică, filologie, istorie, știință și toate artele — și mergînd mult mai profund decît în altă parte. Dar și în această privință deosebirea dintre Germania și celelalte țări este relativă. Filozofie, filologie, istorie, politică și chiar și știință romantică, fără să mai vorbim de pictură și de muzică romantică, au existat și în alte țări, în special în Franța (Delacroix, Berlioz, Michelet, Cousin). Aparenta izolare a Germaniei a fost exagerată de acei scriitori germani care văd în romantism un stil pur german, precum și de antiromantici și, recent, de antihitleriști, care vor să demonstreze că toate relele din ultimele două secole au venit din Germania. Singurul punct de vedere ținînd seama de toți factorii este acela că romantismul a fost o mișcare generală în gîndirea și arta europeană și că, în fiecare țară, el a avut rădăcini autohtone. Revoluții culturale de o atît de profundă semnificație nu se înfăptuiesc printr-un simplu import.

Dacă în Germania romantismul s-a bucurat de o victorie mai deplină decît în alte țări, aceasta s-a datorat unor cauze istorice foarte clare. Luminismul german a fost slab și de scurtă durată. Revoluția industrială s-a lăsat mult timp așteptată. N-a existat o burghezie conducătoare raționalistă. Nici luminismul, mișcare împrumutată, lipsită de originalitate, nici doctrinele religioase deosebit de rigide nu puteau fi satisfăcătoare. Astfel, aceste cauze

[96] Așa cum face Richard Benz în *Deutsche Romantik*, Leipzig, 1937.

sociale şi intelectuale au deschis calea unei literaturi create mai ales de intelectuali neangajaţi — profesori, chirurgi ai armatei, funcţionari de la minele de sare, funcţionari de la curte etc. — care s-au revoltat atît împotriva feudalismului cît şi împotriva idealurilor burgheziei. Romantismul german a fost, într-o măsură mai mare decît cel englez şi francez, mişcarea unei intelectualităţi care avea foarte slabe legături de clasă, fiind tocmai de aceea deosebit de aptă pentru a crea o literatură desprinsă de realitatea cotidiană şi de problemele sociale. Totuşi, la un scriitor ca Goethe, estetismul şi lipsa „angajării" sociale au fost foarte mult exagerate. Se vorbeşte prea des despre „olimpicul" Goethe. Comentatorii nu înţeleg că versul *ein garstig Lied, pfui, ein politisch Lied ! (Urît e cîntecul ! Şi e politic !* *)) nu este altceva decît replica unui student din „pivniţa lui Auerbach".

Deşi ar fi absurd să negăm trăsăturile specifice ale epocii romantice germane (căci, dacă stăm să ne gîndim, fiecare epocă îşi are trăsăturile ei specifice), trebuie să spunem că aproape toate concepţiile şi tehnicile ei pot fi găsite şi în alte ţări. Nu înseamnă că negăm originalitatea marilor scriitori germani dacă constatăm că ei s-au inspirat din plin din surse străine (Rousseau, preromantismul englez), sau din surse din trecutul îndepărtat, atît străine cît şi autohtone, care au fost accesibile şi altor naţiuni europene : neoplatonismul, Giordano Bruno, Böhme, un Spinoza reinterpretat, Leibniz. La rîndul lor, germanii au influenţat alte ţări ; dar din evidente motive cronologice, influenţa lor a venit prea tîrziu pentru a face din ei singura sursă a orientării spre ideile şi miturile poetice îndeobşte numite romantice. În Anglia, Böhme a fost important pentru Blake ; Schelling şi August Wilhelm Schlegel, pentru Coleridge ; Bürger şi Goethe, pentru Scott (deşi nu în mod esenţial) ; Goethe şi Jean Paul, pen-

* J. W. Goethe, *Faust*, în româneşte de Lucian Blaga, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968, p. 99.

tru Carlyle. Dar influența germană asupra lui Wordsworth, Shelley, Keats și chiar Byron este neglijabilă. În Franța influențele germane au venit mult mai tîrziu; A. W. Schlegel, așa cum am arătat, a fost foarte important pentru introducerea noii terminologii critice. Interesul pentru germani a fost puternic la Nodier, Gérard de Nerval și Quinet, care-i studiaseră pe Harder și pe Creuzer. S-ar putea vorbi, de asemenea, despre importanța *Lied*-ului german pentru lirica romantică franceză;[97] dar, în mod sigur, figurile centrale ale romantismului francez, Chateaubriand, Lamartine, Vigny, Hugo, Balzac, Sainte-Beuve, au puține afinități cu germanii, iar asemănările trebuie explicate prin faptul că s-au inspirat din surse engleze comune și că au avut o situație literară și culturală analogă.

În ceea ce privește Franța, aprecierea situației este îngreunată de atitudinea criticii oficiale, care insistă să considere că mișcarea romantică a început o dată cu triumful lui *Hernani* (1830), eveniment minor, dacă îl privim într-o perspectivă mai largă, și care nu lasă să se vadă că, în afara teatrului sau, mai degrabă, a scenei pariziene oficiale, în literatura franceză se produsese cu mulți ani înainte o profundă schimbare. Acest lucru a fost recunoscut de mulți critici francezi, în ciuda faptului că centenarul romantismului s-a sărbătorit în 1927. Primul istoric al romantismului francez, F. R. de Toreinx, spune că romantismul s-a născut în 1801, tată fiindu-i Chateaubriand, iar așă, Doamna de Staël (identitatea mamei este trecută sub tăcere). În 1924, *La Muse Française* remarca rolul decisiv al lui Rousseau și al lui Bernardin de St. Pierre; Alfred Michiels, în lucrarea sa *Histoire des idées littéraires en France* (1842), a exprimat părerea că toate elementele romantismului pot fi găsite în opera lui Sébastien Mercier.[98] Unii au încercat

[97] Vezi Gertrud Sattler, *Das deutsche Lied in der französischen Romantik*, Berna, 1932.

[98] Vezi André Monglond, *Le Préromantisme français*, Grenoble, 1930, vol. 1, p. X.

să descopere strămoşii romantismului într-un trecut chiar şi mai îndepărtat ; Faguet a interpretat poezia franceză din jurul anului 1630 apropiind-o de cea a lui Lamartine, iar Brunetière a pretins că vede germenii melodramei în *Phèdre*.[99] Dar concepţiile mai cumpătate au predominat. Elementele romantice din literatura franceză a secolului al XVIII-lea au fost investigate cît se poate de sistematic şi, în general, convingător ; Pierre Trahard şi André Monglond[100] ne-au dat lucrări valoroase privind istoria sentimentalismului, care este îndeobşte urmărită începînd cel puţin cu Prévost. Daniel Mornet a studiat redeşteptarea sensibilităţii faţă de natură, iar Gilbert Chinard a acordat multă atenţie exotismului şi primitivismului francez.[101] Auguste Viatte a arătat, în mod cît se poate de impresionant, că în Franţa secolului al XVIII-lea a existat un puternic curent subteran iluminist şi teozofic.[102] Lui Saint-Martin i se atribuie un rol important nu numai pentru Franţa (De Maistre, Ballanche), ci şi pentru Germania (Hamann, Baader, chiar Goethe, Novalis). Rousseau, desigur, n-a încetat niciodată de a polariza atenţia ; unii au văzut în el chiar sursa întregului romantism, şi aceştia au fost sau prieteni, ca J.-J. Texte, sau duşmani, care încercau să reducă romantismul la rousseauism.[103] Dar a-l face pe Rousseau părintele unor atitudini la a căror popularizare a contribuit, dar pe care nu le-a inventat, înseamnă a-l supraestima

[99] Vezi Emile Faguet, *Histoire de la poésie française de la renaissance au romantisme*, Paris, f. a., vol. 2, pp. 145, 171 şi urm., vol. 3, p. 185. Vezi de asemenea *Petite Histoire de la littérature française*, Paris, f. a., pp. 100—101 ; Ferdinand Brunetière, *Conférences de l'Odéon. Les Epoques du théâtre français*, Paris, 1901, p. 179.

[100] Pierre Trahard, *Les Maîtres de la sensibilité française au XVIII-e siècle*, 4 vol., Paris, 1931—1933 şi Monglond, *op. cit.*

[101] Daniel Mornet, *Le Sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à Bernardin de St. Pierre*, Paris, 1907 ; Gilbert Chinard, *L'Amérique et le rêve exotique*, Paris, 1911.

[102] *Les Sources occultes du romantisme*, 2 vol., Paris, 1928.

[103] *J.-J. Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire*, Paris, 1895 ; şi cărţile scrise de Irving Babbit, de Pierre Lasserre şi de baronul Seillière.

peste măsură. Totuşi, toate aceste studii franţuzeşti răzleţe pun în lumină anticipări izolate ale atitudinilor, ideilor şi sentimentelor romantice, iar nu existenţa, în Franţa secolului al XVIII-lea, a unei adevărate literaturi romantice. Că o astfel de literatură a existat, ne-a dovedit-o în modul cel mai convingător Kurt Wais,[104] care a arătat că a existat un întreg grup de scriitori francezi care au atacat concepţiile *filozofilor* şi tradiţia neoclasică, punînd accentul pe primitivism, considerînd că în cultură avea loc mai degrabă un proces de decădere decît un progres, combătînd ştiinţa şi simţindu-se înclinaţi spre religie şi chiar spre superstiţie şi spre miraculos. Mulţi dintre scriitorii citaţi sînt foarte neînsemnaţi şi chiar neglijabili. Cartea lui Ramond de Carbonnières *Les dernières aventures du jeune d'Olban* (1781) este doar o mediocră imitaţie a lui *Werther*. Dar Wais a stabilit că la scriitori ca Mercier, Chassaignon, Loaisel de Tréogate şi alţii a existat un foarte răspîndit „iraţionalism" care poate fi comparat cu cel al curentului german *Sturm und Drang*.

Această mişcare preromantică franceză a cunoscut un regres temporar provocat de Revoluţia Franceză, care a promovat clasicismul şi raţionalismul, şi de perioada Empire, care şi-a avut şi ea clasicismul său oficial. Dar la scriitorii *émigrés* romantismul a înflorit. Doamna de Staël a fost propagandista romanticilor germani. Chateaubriand nu poate fi considerat clasic, oricît de mult l-ar fi interesat antichitatea clasică şi oricare ar fi fost rezervele lui faţă de Shakespeare sau faţă de mulţi dintre contemporanii săi. *Le Génie du Christianisme* (1802) reprezintă o poetică romantică. Dacă îl judecăm după criteriile noastre, apare evident că Chateaubriand a conceput natura ca pe o ordine organică şi simbolică, şi că a fost, *par excellence*, un adept al mitului şi simbolului. Dar Doamna de Staël şi Chateaubriand n-au reprezentat nicidecum cazuri izolate în epoca lor. Chiar şi Chénier a conceput ideea unei noi poezii mitice, în special în frag-

[104] *Das antiphilosophische Weltbild des französischen Sturm und Drang (1760—1789)*, Berlin, 1934.

mentul *Hermès.* [105] În *Obermann* (1804) al lui Sénancour, concepţia romantică despre natură e în floare. „Natura pe care o simţim nu există decît în relaţiile dintre oameni, iar elocvenţa lucrurilor nu este nimic altceva decît elocvenţa omului. Pămîntul roditor, cerul nesfîrşit, apele ce curg mereu sînt doar o expresie a raporturilor pe care le generează şi le conţin inimile noastre.“ [106] Obermann găseşte mereu „în lucrurile exterioare... analogii care dau sentimentul unei ordini uriversale.“ Chiar şi florile, „o mireasmă, un sunet, o rază de lumină“, devin „materialele pe care o idee veşnică le aranjează ca trăsături a ceva invizibil.“ Stările sufleteşti descrise de Sénancour sînt extraordinar de asemănătoare cu cele prezentate de Wordsworth, dar spre deosebire de acesta (fără să mai vorbim de Novalis, cu idealismul său „magic“), Sénancour le trăieşte aproape ca pe un blestem. El se plînge cu amărăciune că soarta l-a condamnat „să nu aibă decît visul propriei lui existenţe“. [107] Stilul său este mai degrabă cel al reveriei pasive.

La Charles Nodier găsim de asemenea întregul repertoriu al temelor şi ideilor romantice. Nodier a fost un entomolog cît se poate de tehnic, care din lumea insectelor a creat o mitologie. În natură el vede un alfabet care trebuie descifrat. În lumea insectelor şi infuzorilor el găseşte o replică grotescă a formelor artei omeneşti, iar în univers, un proces de *syngénésie,* o evoluţie fantastică spre o Utopie umană. Nodier îi citise pe Swedenborg şi pe Saint-Martin, şi s-a folosit de opera unui fizio-

[105] „Il faut magnifiquement représenter la terre sous l'emblème métaphorique d'un grand animal qui vit, se meut, est sujet à des changements, des révolutions, des fièvres, des dérangements dans la circulation de son sang“. În *Oeuvres,* ed. Henri Clouard, *1,* Paris, 1927, pp. 161—162.

[105] Ed. G. Michaut, Paris, 1911, vol. *1,* p. 132, Scrisoarea 36: „*La nature sentie n'est que dans les rapports humains, et l'éloquence des choses n'est rien que l'éloquence de l'homme. La terre féconde, les cieux immenses, les eaux passagères ne sont qu'une expression des rapports que nos coeurs produisent et contiennent.*“

[107] Vezi Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve,* Paris, 1946, pp. 332—333. [Albert Béguin, *Sufletul romantic şi visul,* traducere şi prefaţă de D. Ţepeneag, Ed. Univers, Bucureşti, 1970, pp. 436—438].

log italian, Malpighi. El a scris basme romantice *(La Fée aux Miettes)* și fantezii cum ar fi *Lydie ou la Résurrection* (1839), care are evidente afinități cu *Hymnen an die Nacht* ale lui Novalis. [108]

Volumul de poezii al lui Lamartine *Harmonies poétiques et religieuses* (1830) se încadrează perfect în schema noastră. Cu greu s-ar putea găsi o exprimare mai precisă a concepției romantice care vede în natură un limbaj special, un concert de armonii. Întregul univers este conceput ca un sistem de simboluri, de corespondențe, de embleme, care este totuși viu și pulsează ritmic. Sarcina poetului nu este numai să descifreze acest alfabet, dar și să vibreze o dată cu el, să-i simtă și să-i reproducă ritmul. *La Chute d'un Ange* (1838) reflectă o concepție mitologică asupra epopeei, similară cu cea a lui Ballanche : găsim aici ideea unei scări a existenței, concepția transformării fiecărui atom și element în gîndire și sentiment. [109]

Vigny este diferit. El nu acceptă concepția romantică despre natură, ci îmbrățișează un dualism al omului și naturii, un titanism pesimist care este un permanent protest împotriva ordinii naturii. Natura este moartă, tăcută și chiar ostilă omului. Dar la Vigny acest net dualism etic care opune pe om naturii se îmbină cu o simbolică absolut romantică : „Oamenii cei mai geniali sînt cei care au făcut comparațiile cele mai juste." Acestea sînt crengile de care ne putem agăța „în vidul ce ne înconjoară". „Fiecare om nu este altceva decît imaginea unei idei generale." [110] Multe dintre poeziile lui Vigny sînt organizate în jurul unor simboluri : *Le Cor, La Neige, La*

[108] Vezi Walter Mönch, *Charles Nodier und die deutsche und englische Literatur*, Berlin, 1931.

[109] Pierre Maurice Masson, în *Oeuvres et maîtres*, Paris, 1923, urmărește evoluția lentă a lui Lamartine spre simbolismul romantic. Albert J. George, în *Lamartine and Romantic Unanimism*, New York, 1940, studiază, folosind termenul anacronic de „unanimism", dovezi privind monismul și panteismul lui Lamartine.

[110] *Journal d'un poète*, ediție îngrijită de F. Baldensperger, Londra, 1928, pp. 17, 136.

Scanned with OKEN Scanner

Bouteille à la mer. Interesul lui Vigny pentru mit este evident; el proiectase să scrie o foarte ambiţioasă serie de poezii care ar fi urmat să cuprindă şi o „Judecată de apoi" şi un „Satana mîntuit". Dintre acestea n-a reuşit să termine decît *Eloa*, un „mister", şi *Le Déluge*.

Dintre toţi romanticii, Victor Hugo a fost, în a doua parte a carierei sale, cel mai ambiţios poet al mitului şi simbolului şi profet al unei noi religii. Faima lui a scăzut în secolul al XX-lea, dar de curînd s-au făcut mai multe încercări de salvare a operelor lui tîrzii — părţi din *Légende des Siècles, La Fin de Satan, Dieu*. Aceste încercări se datoresc nu numai unor cercetători academici, ci şi unor poeţi suprarealişti.[111] Ei toţi îl scot în evidenţă pe miticul, superstiţiosul, marele şi uneori absurdul Hugo din ultimii ani ai vieţii sale. Hugo se încadrează perfect în schema noastră, indiferent de părerea pe care o avem despre calitatea poeziei lui. Specialiştii în istoria ideilor „au fost uimiţi de seninătatea netulburată a acestei sinteze care nu se sperie de autocontradicţie, care, panteistă şi deistă în acelaşi timp, îl prezintă pe Dumnezeu diseminat în univers, şi totuşi transcendent şi personal; sinteză care se inspiră din toate sursele, din platonicienii şi pitagoricienii moderni... din Swedenborg şi Ballanche, din iluminaţii contemporani, din cabalişti, dar, deşi multilateral tributară, stăruie să caute originalitatea". Hugo are o concepţie panpsihistă despre natură; el îşi exprimă încrederea în existenţa unei omnisensibilităţi (de exemplu, în *Le Sacre de la Femme*), încrederea în „victoria unităţii asupra diversităţii, a Totului asupra efemerului, a vieţii universale şi palpitante asupra a tot ceea ce limitează, reduce, frustrează şi refuză."[112] În *Le Satyre*, satirul este adus cu forţa în faţa zeilor şi obligat să cînte pentru a-i amuza pe olimpicii care-l privesc cu dispreţ. *Le satyre chanta la terre monstrueuse* (Cînta satiru-acuma ţărîna

[111] *La Bouche d'ombre*, culegere îngrijită de Henri Parisot, prefaţă de Léon-Paul Lafargue, Paris, 1947.

[112] Citat din Herbert J. Hunt, *The Epic in Nineteenth Century France*, Londra, 1941, pp. 282, 293.

Scanned with OKEN Scanner

monstruoasă.) În timp ce cîntă, statura lui crește, el devine o încarnare a naturii și vieții. În ultimul vers, faunul exclamă : *Place à tout ! Je suis Pan, Jupiter, à genoux !* (Loc Totului ! Pan eu sînt ; te pleacă, Jupiter ! *). În *La Fin de Satan*, Satana este iertat și moare într-un final surprinzător, Dumnezeu spunînd : *Satan est mort ! renais, o Lucifer céleste !* (Satana-i mort ! renești, o Lucifer ceresc !) Răul este uitat deoarece, în fond, Satana l-a iubit pe Dumnezeu, a fost el însuși o parte a urzelii providenței. În *Dieu*, Hugo trece în revistă diferite filozofii pe care le respinge sau le ridiculizează : ateismul, scepticismul, dualismul, politeismul grecesc, credința iudeilor în Jehova. Un înger exprimă un panteism spiritual : *Tous les êtres sont Dieu ; tous les flots sont la mer.* (Orice ființă-i Dumnezeu ; orice val e marea). Poemul se încheie cu un imn înălțat lui Dumnezeu, care e conceput ca o uimitoare serie de contradicții, ca o lumină orbitoare ce este, în același timp, întuneric : *Rien n'existe que Lui ; le flamboiement profond.* Astfel, în Hugo sînt rezumate toate convingerile și temele romantice : ideea că natura este organică și în continuă evoluție, că poezia este profeție, că simbolul și mitul sînt instrumentele poeziei. La Hugo, reconcilierea contrariilor, sublinierea convingerii că grotescul și răul vor fi în cele din urmă absorbite în armonia universului, este deosebit de clară și era clară chiar și în primele lui teorii estetice, precum și în prefața lui *Cromwell.* Poate că fervoarea profetică, intensitatea și gestul grandios par pretențioase și absurde generațiilor care au pierdut această concepție despre poezie. Dar Hugo a adus toate argumentele posibile în favoarea unei concepții romantice despre natură, în favoarea ideii că nimic nu se interpune între om și natură, că în natură există o mișcare ascendentă și că omul poate atinge perfecțiunea.

Balzac nu este de obicei considerat romantic, și s-ar putea ca multe aspecte ale uimitoarei sale opere să nu fie

* Victor Hugo, *Legenda Secolelor*, în românește de Ionel Marinescu, Editura pentru Literatură, București, 1969, colecția BPT, pp. 219, 335.

Scanned with OKEN Scanner

romantice. Dar E. R. Curtius [113] a subliniat pe drept cuvînt un aspect care credem că i-a izbit pe toţi cititorii *Comediei umane* : interesul lui Balzac pentru magie şi ocultism. Studiul concepţiilor religioase ale lui Balzac arată că de multe ori el s-a declarat un adept al lui Swedenborg. În *Louis Lambert,* operă conţinînd multe elemente autobiografice, Balzac expune un sistem filozofic care, în esenţă, trebuie să fi fost propriul său sistem şi exprimă o exuberantă admiraţie pentru Swedenborg, pe care îl numeşte „un Budha al Nordului". *Seraphita* este, de asemenea, plin de swedenborgism, o filozofie teozofică şi panteistă a imanenţei, pe care probabil că Balzac a considerat-o compatibilă cu catolicismul şi cu varianta specifică a catolicismului politic la care a aderat. Oricare ar fi fost exact părerile religioase ale lui Balzac, el a împărtăşit în mod cert acea concepţie organică despre natură pe care a numit-o *magisme*. El a fost profund impresionat de biologia contemporană, în special de Geoffroy Saint-Hilaire şi de teoria lui privind animalul *unic*. Balzac a fost preocupat şi fascinat de toate formele de magnetism, mesmerism şi frenologie, toate susţinînd „unitatea naturii". Ca şi romanticii, el a avut o teorie a intuiţiei, căreia i-a aplicat termenul ciudat de *spécialité,* deosebind-o de instinct şi de abstracţie. [114] A fost, de asemenea, un înflăcărat mitolog, dînd o interpretare simbolică tuturor riturilor, cultelor, miturilor, misterelor religiei şi creaţiilor artei. „Astăzi hieroglifele nu mai sînt săpate în marmură egipteană, ci în mitologii, care sînt lumi unificate." Despre *La Peau de Chagrin* Balzac spunea : *tout y est mythe et figure* (totul în această carte este mit şi simbol) [115]. El însuşi făcea mereu interpretări simbolice ; de exemplu, *La Vieille Fille* conţine o stranie interpretare simbolică a lui *Orlando Furioso*. Deşi părţi întinse din opera lui Balzac nu învederează acest lucru,

[113] *Balzac,* Bonn, 1923.
[114] *Louis Lambert,* fragmentul 16.
[115] Curtius, *Balzac,* pp. 69—70.

Scanned with OKEN Scanner

el a fost totuşi inspirat de un tip special de metafizică, fizică sau energetică romantică, cu presupusele ei legi ale compensaţiei, polarităţilor, fluidelor etc.

Dintre scriitorii mai puţin cunoscuţi astăzi, mulţi se încadrează perfect în schema romantismului stabilită pe baza criteriilor noastre. Pierre-Simon Ballanche a avut o concepţie mistică, pitagoreică despre natură şi despre armonia sferelor (cele şapte numere produc un concert nesfîrşit) ; el ne prezintă un apocalips în care materia va fi spiritualizată printr-un nou magnetism, iar animalele vor dispărea pe măsură ce viaţa lor, prin asimilare, va deveni viaţa omului. Ballanche a fost nu numai un mitolog şi un fantast filozof al naturii, ci şi un simbolist care, cu mult înaintea lui Mallarmé, a conceput unitatea simţurilor. [116]

Edgar Quinet este legat de Ballanche şi, desigur, de germani. Pentru el religia trebuie să fie ocupaţia poetului ; poetul distruge simbolurile fixe ale dogmei pentru a le reînnoi. Quinet credea de asemenea într-o epopee viitoare, universală, care „va împăca toate legendele, contopindu-le într-una singură." [117]

Maurice de Guérin se încadrează şi el în schema noastră. Găsim la el principalele trăsături comune romanticilor : ideea unităţii esenţiale a naturii, a continuităţii existente în lanţul creaţiei, a primatului facultăţii intuitive a omului, facultate deosebit de activă la poeţi, al căror rol este să descifreze „plutitorul sistem de simboluri care se numeşte univers." Sentimentul identificării lui cu natura este frumos exprimat în jurnalul său : „Să te laşi pătruns de natură... să te identifici cu primăvara... să aspiri în tine întreaga viaţă... să te simţi, în acelaşi timp,

[116] *Tous les sens se réveillent réciproquement l'un l'autre. Il y aurait là, en quelque sorte, des onomatopées de couleurs, tant tout est harmonie dans l'homme et dans l'univers.* Hunt, *op. cit.*, p. 99 (din *La Ville des Expiations*).

[117] *Concilier toutes les légendes en les ramenant à une seule* din Cuvîntul înainte la *Merlin*, citat de Hunt, *op. cit.*, p. 137.

Scanned with OKEN Scanner

floare, iarbă, pasăre, cîntec, prospeţime, elasticitate, voluptate, seninătate." Guérin vorbeşte despre dorinţa de „a simţi aproape fizic că trăieşti prin Dumnezeu şi în Dumnezeu." El a avut ambiţia de a crea mituri neopăgîne, ca în *Le Centaure*, şi de a spiritualiza natura, ca în *Méditation sur la mort de Marie*; şi a fost stăpînit de setea romantică de a se întoarce la originile omenirii şi la propria lui copilărie pentru a găsi „punctul de plecare al vieţii universale." [118]

Gérard de Nerval este, dintre romanticii francezi, cel mai mistic, cel mai „supranatural", cel mai apropiat de cei mai fantaşti dintre germani, pe care i-a cunoscut şi i-a iubit. Simboliştii l-au recunoscut drept precursor. *Aurélia*, mai ales, este o serie de viziuni şi de vise care încearcă să transforme într-un mit întreaga viaţă a autorului însuşi. Nerval, întocmai ca şi Keats, credea în adevărul literal al tuturor lucrurilor inventate de imaginaţie. Opera lui este o lume de simboluri şi de mituri onirice. Stăpînit de swedenborgism şi de alte credinţe oculte, Nerval consideră că natura este în întregime emblematică. El vorbeşte despre „o vastă conspiraţie a tuturor fiinţelor vii pentru restaurarea armoniei iniţiale a lumii." „Cum am putut exista atît de mult timp — mi-am spus — în afara Naturii, fără să mă identific cu ea ? Totul trăieşte, totul acţionează, toate lucrurile sînt în legătură unele cu altele ; razele magnetice emanate de mine sau de alţii traversează nestingherite lanţul infinit al lucrurilor create ; este o plasă transparentă care acoperă lumea, firele ei fine ajungînd, de la unul la altul, pînă la planete şi la stele. Deşi captiv pe pămînt, vorbesc cu corul astrelor, care ia parte la bucuriile şi durerile mele !" [119]

Am sugerat deja unele dintre izvoarele romantismului francez : Swedenborg, Saint-Martin, germanii. Dar nu trebuie să pierdem din vedere că în toate domeniile

[118] *Jurnal*, 10 dec. 1834 ; 25 martie 1833 ; 21 martie 1833, în *Oeuvres*, ediţie îngrijită de H. Clouard, Paris, 1930, vol. I, pp. 253, 167, 147.
[119] *Aurélia*. [Éditions de la Pléiade, Paris, 1927, pp. 126—127].

gîndirii franceze a existat o considerabilă activitate similară. În istorie, Michelet propunea un „simbolism istoric". Numeroşii gînditori francezi neocatolici împărtăşeau multe dintre principalele teze şi idei romantice. Există o „izbitoare asemănare între doctrinele lui Hegel şi Bonald". [120] Joseph de Maistre a fost, cel puţin în tinereţea lui, îmbibat de ideile mitice, masonice şi iluministe ale timpului, şi ele au lăsat urme adînci în gîndirea lui matură. Într-o scrisoare către Bonald el spune că „lumea fizică nu este altceva decît o imagine sau, dacă vrei, o repetare a lumii spirituale". Materia nu există independent de spirit. Catolicismul nu respinge total politeismul ; mai degrabă el explică şi corectează mitologia greco-romană. „Fără îndoială, numele lui Dumnezeu este exclusiv şi incomunicabil ; există totuşi mulţi zei în cer şi pe pămînt. Există inteligenţe, naturi mai bune, oameni zeificaţi. Zeii creştinismului sînt sfinţii". [121]

Întreaga mişcare eclectică, alimentată cum a fost, în parte, de germani, şi în special de Schelling, se încadrează în schema noastră, şi multe elemente din ştiinţa franceză a timpului, mai ales din biologie, ne ajută să reconstituim întregul climat spiritual în care a înflorit romantismul francez.

Trecînd la romanticii englezi, constatăm că ei au fost întru totul de acord cu francezii şi germanii asupra tuturor punctelor esenţiale. Marii poeţi ai mişcării romantice engleze formează un grup destul de coerent, toţi avînd aceeaşi concepţie despre poezie şi imaginaţie, despre natură şi spirit. Ei au, de asemenea, un stil poetic comun, un mod de a folosi imaginea, simbolul şi mitul care este absolut distinct de oricare din practicile secolului al XVIII-lea, şi pe care contemporanii l-au găsit obscur şi aproape ininteligibil.

Afinitatea dintre concepţiile despre imaginaţie ale poeţilor romantici englezi este atît de clară, încît nu mai

[120] Vezi George Boas, *French Philosophie of the Romantic Period*, Baltimore, 1925, p. 73.

[121] *Le Pape*, în *Oeuvres*, 4, 541, citat de Viatte, 2, 80.

trebuie demonstrată. Blake consideră că întreaga natură este „imaginația însăși". Scopul nostru suprem este :

> To see a World in a Grain of Sand :
> And a Heaven in a Wild Flower,
> Hold Infinity in the palm of your hand
> And Eternity in an hour. [122] *

Astfel, imaginația nu este pur și simplu facultatea de a vizualiza, ceva situat undeva între senzație și rațiune, așa cum fusese pentru Aristotel sau pentru Addison, ea nu este nici măcar puterea de invenție a poetului, pe care Hume și mulți alți teoreticieni ai secolului al XVIII-lea o considerau o „combinație între sensibilitatea înăscută, puterea de asociație și facultatea de concepție" [123], ci o forță creatoare prin care spiritul „sesizează esența realității, interpretează natura ca simbol al unui lucru ce există dincolo de ea sau în ea, dar care nu este, de obicei, perceput". [124] Imaginația stă astfel la baza respingerii de către Blake a concepției mecaniciste despre lume, la baza unei epistemologii idealiste —

> The Sun's Light when he unfolds it
> Depends on the Organ that beholds it ; [125] *

și, desigur, la baza unei estetici care justifică arta și mai ales tipul special de artă creat de el. Această concepție motivează suficient folosirea mitului, metaforei și simbolului ca vehicule ale imaginației.

[122] *Auguries of Innocence*, în *Poetry and Prose of William Blake*, ed. Geoffrey Keynes, New York, 1927, p. 118.

*) Să vezi o lume într-un fir de nisip / Și un cer într-o floare sălbatică, / Să cuprinzi infinitul în palmă / Și eternitatea într-o oră.

[123] Definiție formulată de Walter J. Bate, în *From Classic to Romantic*, Cambridge, Mass., 1946, p. 113.

[124] I. A. Richards, *Coleridge on Imagination*, Londra, 1935, p. 145.

[125] *For the Sexes : The Gates of Paradise*, în Blake, p. 752.

* Lumina răspîndită de soare / Depinde de organul care o vede.

Scanned with OKEN Scanner

La Wordsworth concepția despre imaginație este în esență aceeași, deși el se inspiră mai mult din teoriile secolului al XVIII-lea și face concesii naturalismului. Totuși, Wordsworth nu poate fi explicat în întregime prin prisma teoriilor lui David Hartley ;[126] pentru el imaginația este „creatoare", ea sesizează natura realității și astfel este justificarea fundamentală a artei. Poetul devine o ființă care „înțelege viața lucrurilor". Astfel, imaginația este un organ al cunoașterii care transformă obiectele, pătrunde esența lor, chiar dacă ele sînt „cea mai mică floare", sau umilul măgar, sau un băiat idiot, sau pur și simplu un copil : ea este „profet măreț, binecuvîntat proroc".

Întregul *Prelude* este o prezentare a imaginației poetului, care, într-un pasaj important din ultima parte a poemului, este considerată

> ...another name for absolute power
> And clearest insight, amplitude of mind,
> And Reason in her most exalted mood.[127] *

Într-o scrisoare către Landor, Wordsworth spunea că „în poezie singurul lucru care mă impresionează profund este latura imaginativă, adică ceea ce are legătură cu Infinitul sau i se adresează". „Din acest punct de vedere, toți marii poeți sînt mari bigoți."[128]

Nu credem că mai este necesar să explicăm ce rol important joacă imaginația în teoria și practica lui Coleridge. I. A. Richards a scris o carte intitulată *Coleridge on Imagination*, iar recent R. P. Warren a analizat cu migală tehnica din *The Rime of the Ancient Mariner* în

126 Așa cum a încercat să facă Arthur Beatty în *William Wordsworth : His Doctrine and Art in Their Historical Relations*, ed. a II-a, Madison, 1927.

127 *Prelude*, XIV, vs. 190 și urm.

* ...un alt mod de-a numi puterea absolută / Gîndirea cea mai vastă și pătrunzătoare / Și rațiunea plină de avînt.

128 21 ian. 1824. In *Letters: Later Years*, ed. E. de Selincourt, Oxford, vol. 1, pp. 134—135.

Scanned with OKEN Scanner

lumina teoriilor lui Coleridge.[129] Pasajul-cheie din *Biographia Literaria* referitor la imaginația primară și imaginația secundară este prea binecunoscut pentru a mai fi nevoie să-l cităm.[130] El este formulat în termeni împrumutați de la Schelling — în general, teoria lui Coleridge imită îndeaproape teoriile germanilor. Termenul pe care-l folosește pentru „imaginație", și anume acela de *esemplastic power*, este o traducere a lui *Einbildungskraft* bazată pe o etimologie fantezistă atribuită cuvîntului german.[131] Dar, cînd își uită jargonul tehnic, ca, de exemplu, în oda *Dejection* (1802), Coleridge vorbește despre „spiritul creator al imaginației", despre imaginația ca „oglindă tulbure a universului, nu tot ceea ce *credem*, ci tot ceea ce ne putem *închipui* despre univers".[132] Dacă Coleridge nu i-ar fi cunoscut pe germani, ar fi putut formula o teorie neoplatonică, exact așa cum a făcut Shelley în *Defense of Poetry*.

Concepția generală exprimată de Shelley în *Defense of Poetry* este aproape identică cu teoria lui Coleridge. Imaginația este „principiul sintezei". Poezia poate fi definită ca „expresie a imaginației". Poetul „se împărtășește din eternitate, din infinit, din unitate". Poezia ridică vălul de pe „frumusețea ascunsă a lumii și face ca obiectele familiare să apară ca și cînd n-ar fi familiare". „Poezia salvează de la irosire clipele în care divinitatea coboară în om". Pentru Shelley imaginația este creatoare, iar imaginația poetului este un instrument de cunoaștere a realului. Shelley susține, mai categoric decît oricare alt poet englez, cu excepția lui Blake, că momentul poetic este momentul viziunii ; că toate cuvintele sînt doar „o

[129] *The Rime of the Ancient Mariner: With an Essay by Robert Penn Warren*, New York, 1946.

[130] *Biographia Literaria*, ed. J. Shawcross, Oxford, 1907, vol. 2, p. 12. T. S. Eliot l-a citat în *Andrew Marvell*, 1921, reprodus în *Selected Essays*, Londra, 1932, p. 284; l-a citat și I. A. Richards în *Principles of Literary Criticism*, Londra, 1924, p. 242. De atunci a fost repetat *ad nauseam*.

[131] Coleridge consideră că „Einbildungskraft" vine de la „In-eins-Bildung". Dar prefixul „ein" n-ar nimic de-a face cu „in-eins".

[132] 15 ian. 1804. În *Letters*, ediție îngrijită de E. H. Colerdge, Londra, 1890, vol. 2, p. 450.

Scanned with OKEN Scanner

palidă umbră", că atunci cînd compune, mintea poetului este „un cărbune care se stinge." [133] La Shelley găsim cel mai radical divorţ între facultatea poetică şi voinţă şi conştiinţă.

Avînd principii fundamentale identice, concepţiile lui Keats prezintă evidente asemănări cu cele ale poeţilor de mai sus, deşi Keats (sub influenţa lui Hazlitt) are un vocabular mult mai senzualist decît Coleridge sau Shelley. Dar tot el a spus : „ceea ce imaginaţia consideră Frumuseţe trebuie să fie şi Adevăr, indiferent dacă a existat sau nu înainte." [134] Clarence D. Thorpe, analizînd toate declaraţiile pertinente presărate în opera lui Keats, conchide : „imaginaţia creatoare este, aşadar, o forţă vizionară, reconciliatoare, combinatoare, care ia ceea ce este vechi, pătrunde sub suprafaţa lui, desprinde adevărul care dormitează acolo şi, construind din nou, creează un univers proaspăt, cu forme plăcute, pline de forţă şi de frumuseţe artistică." [135] Citatul ar putea rezuma teoriile despre imaginaţie ale tuturor poeţilor romantici.

Desigur, o teorie despre imaginaţie implică o teorie despre realitate şi, în special, despre natură. În ceea ce priveşte concepţia despre natură, marii poeţi romantici se deosebesc, desigur, prin trăsături individuale. Dar la toţi găsim dezacordul faţă de universul mecanicist al secolului al XVIII-lea — chiar dacă Wordsworth îl admiră pe Newton şi-l acceptă, cel puţin în interpretarea ortodoxă. Toţi poeţii romantici concep natura nu ca un simplu ansamblu de atomi, ci ca un tot organic, analog cu corpul omenesc ; mai mult, pentru ei natura nu este ruptă de valorile estetice, acestea fiind tot atît de reale ca şi abstracţiunile ştiinţei (sau chiar mai reale decît ele).

133 Shelley, *Literary and Philosophical Criticism*, culegere alcătuită de J. Shawcross, Londra, 1909, pp. 131, 155, 153.

134 Scrisoare către B. Bailey, 22 nov. 1817, în *Letters*, ediţie îngrijită de M. B. Forman, ed. a IV-a, Londra, 1952, p. 67.

135 *The Mind of John Keats*, Oxford, 1926, p. 126.

Scanned with OKEN Scanner

Blake ocupă un loc oarecum aparte. El critică violent cosmologia secolului al XVIII-lea, personificată de Newton :

May God us keep
From Single Vision and Newton's sleep.[136] *

Scrierile lui sînt de asemenea pline de pasaje în care condamnă ideile lui Locke şi Bacon, atomismul, deismul, religia naturală etc. Dar Blake nu este de acord cu zeificarea romantică a naturii ; el comentează expres prefaţa lui Wordsworth la *Excursion* : „Nu mă veţi face să cred că toate acestea sînt corecte şi corespunzătoare.“ [137] Pentru Blake natura este, pretutindeni, în stare de decădere. Ea a căzut o dată cu omul ; căderea omului şi crearea lumii fizice au fost unul şi acelaşi eveniment. În Epoca de aur care va veni, natura îşi va recăpăta (o dată cu omul) gloria de altădată. Pentru Blake, omul şi natura sînt entităţi nu numai continue ci şi emblematice una pentru cealaltă :

Each grain of Sand,
Every Stone on the Land,
Each rock and each hill,
Each fountain and rill,
Each herb and each tree,
Mountain, hill, earth, and sea,
Cloud, Meteor and Star
Are Men Seen Afar.[138] **

[136] Scrisoare către T. Butts, 22 nov. 1802, *Blake*, p. 1068.

* Ferească-ne Domnul / De perspectiva unică şi de somnul lui Newton.

[137] *Ibid*, p. 1026 (scrisă în 1826).

[138] Scrisoare către T. Butts, 2 oct. 1800, *ibid.*, p. 1052.

** Fiecare grăunte de nisip, / Fiecare piatră de pe pămînt, / Fiecare stîncă şi fiecare deal, / Fiecare izvor şi fiecare rîuleţ, / Fiecare fir de iarbă şi fiecare copac, / Munţii, dealurile, pămîntul şi marea, / Norii, meteorii şi stelele / sînt oameni văzuţi în depărtare.

Scanned with OKEN Scanner

Mai ales în poemul *Milton*, natura apare ca un corp omenesc cu interiorul întors în afară. Crestele munților care străbat lumea sînt șira spinării ruptă a lui Albion. Nimic nu există în afara lui : soarele, luna, stelele, centrul pămîntului și fundul mării sînt toate în mintea și trupul lui. Chiar și timpul este o pulsație de arteră, iar spațiul, o globulă de sînge. Simbolica neclară și tonul strident au făcut ca aceste poeme tîrzii ale lui Blake să fie mai puțin citite ; dar studiile făcute de Damon, Percival, Schorer și Frye[139] au arătat subtilitatea și coerența speculațiilor lui Blake care îl situează în marea tradiție a acelei *Naturphilosophie* pe care o putem urmări de la *Timaeu* al lui Platon pînă la Paracelsus, Böhme și Swedenborg.

Concepția despre natură a lui Wordsworth îmbină un gen de panteism animist cu o teorie ce poate fi împăcată cu creștinismul tradițional. Natura este însuflețită, vie, plină de Dumnezeu sau de Spiritul Lumii ; acesta deține o prezență misterioasă, ce inspiră o disciplină a fricii și mijlocește plăcerea.[140] Natura este, de asemenea, un limbaj, un sistem de simboluri. Stîncile, steiurile, șuvoaiele din Pasul Simplon

> Were all like workings of one mind, the features
> Of the same face, blossoms upon one tree ;
> Characters of the great Apocalypse
> The types and symbols of Eternity.[141] *

139 S. Foster Damon, *William Blake*, Boston, 1924; William C. Percival, *William Blake's „Circle of Destiny"*, New York, 1938 ; Mark Schorer, *William Blake*, New York, 1946 ; Northrop Frye, *Fearful Symmetry : A Study of William Blake*, Princeton, 1947.

140 Comentarii excelente în J. W. Beach, *The Concept of Nature in Nineteenth-Century English Poetry*, New York, 1936, și în R. D. Havens, *The Mind of a Poet*, Baltimore, 1941.

141 *Prelude*, VI, vs. 636 și urm.

* Erau toate ca plăsmuirile unei singure minți, ca trăsăturile / Aceleiași fețe, ca florile de pe un singur pom ; / Personaje ale marelui Apocalips, / Tipurile și simbolurile Eternității.

Scanned with OKEN Scanner

Ar însemna să nu înţelegem epistemologia idealistă dacă am pune la îndoială „obiectivitatea" atribuită de Wordsworth acestor concepţii. Este vorba de o relaţie dialectică, nu de o simplă invenţie subiectivă, în ciuda unor pasaje ca acesta :

> ...from thyself it comes, that thou must give,
> Else never canst receive. [142] *

Spiritul omului trebuie să colaboreze, şi aceasta prin însăşi natura lui.

> ...my voice proclaims
> How exquisitely the individual Mind
> (And the progressive powers perhaps no less
> Of the whole species) to the external World
> Is fitted : — and how exquisitely, too...
> The external world is fitted to the Mind ;
> And the creation (by no lower name
> Can it be called) which they with blended might
> Accomplish. [143] **

Este evident că aceste idei îşi au originea în lucrările lui Cudworth, Shaftesbury, Berkeley şi alţii ; unele au fost anticipate poetic de Akenside şi Collins ; dar la Wordsworth, în poezie pătrunde o filozofie a naturii, o concepţie metafizică despre natură, care îşi găseşte o expresie extrem de personală : prezenţa apăsătoare a mun-

[142] *Ibid.*, XII, vs. 276—277.

* ...natura ta îţi cere să dai mereu / Căci altfel nu poţi să primeşti.

[143] Prefaţa la *Excursion. Poetical Works*, ediţie îngrijită de E. de Selincourt şi H. Darbishire, Oxford, 1949, vol. 5, p. 5.

** ...vocea mea spune / Cît de perfect se potriveşte spiritul fiecărui om / (Şi poate nu mai puţin forţa spirituală crescîndă / a întregii specii) cu lumea exterioară; / — şi cît de perfectă e, de asemeni... / potrivirea dintre lumea exterioară şi spirit; / Şi ce măreţ e universul (căci nu-i pot da / Un nume mai umil) / Pe care, cu puteri unite, / Îl creează.

Scanned with OKEN Scanner

ţilor, a formelor precise şi eterne ale naturii, combinată cu un sentiment viu al irealităţii aproape fantomatice a lumii.

În general, concepţia despre natură a lui Wordsworth este identică cu cea a prietenului său Coleridge. Toate concepţiile fundamentale ale lui Wordsworth au un corespondent uşor de găsit în opera lui Coleridge ; poate că formularea lor se datoreşte influenţei lui Coleridge, care i-a studiat de timpuriu pe platonicienii de la Cambridge şi pe Berkeley. Iată cîteva citate din poeziile lui de început : *The one Life within us and abroad...* (Viaţa unică din noi şi din afara noastră...), *And what if all of animated nature...* (Şi ce-ar fi dacă-ntreaga natură-nsufleţită), *Plastic and vast, one intellectual breeze, / At once the Soul of each, and God of all...* (Plastică şi vastă, o briză intelectuală, / Sufletul fiecăruia şi, în acelaşi timp, Dumnezeul tuturor) ; *that eternal language, which thy God utters...* (limba eternă pe care o vorbeşte Dumnezeul tău) ; *Simbolical, one mighty alphabet* (Simbolic, un alfabet puternic) — şi două versuri care exprimă concepţia lui despre relaţia subiect-obiect :

> we receive but what we give,
> And in our life alone does Nature live. [144] *

Mai tîrziu Coleridge a elaborat o complicată filozofie a naturii, inspirată masiv din filozofiile naturiste ale lui Schelling şi Steffens. [145] El interpretează consecvent na-

[144] Din *The Eolian Harp, Frost at Midnight, The Destiny of Nations* şi *Dejection,* în *The Poems,* ediţie îngrijită de E. H. Coleridge, Oxford, 1912, pp. 101—102, 242, 132, 365.

* primim doar ceea ce dăm / Iar Natura trăieşte numai în viaţa noastră.

[145] *The Theory of Life* este o simplă compilaţie formată din pasaje traduse. Vezi Henri Nidecker, *Praeliminarium zur Neuausgabe der Abhandlung über Lebenstheorie (Theory of Life) von Samuel Taylor Coleridge,* în *Bericht der philosophisch-historischen Fakultät der Universität Basel,* Heft 5, Basel, 1927, pp. 7—12.

Scanned with OKEN Scanner

tura prin analogie cu evoluţia omului spre conştiinţa de sine, şi se cufundă în întreaga chimie şi fizică speculativă contemporană (electricitate, magnetism) pentru a argumenta o poziţie care se apropie de vitalism sau panpsihism.

Ecouri ale ştiinţei contemporane străbat, de asemenea, concepţiile şi chiar imaginile lui Shelley. În poezia lui există multe aluzii la teoriile chimice, electrice şi magnetice — la teorii formulate de Erasmus Darwin şi Humphrey Davy.[146] Dar, în general, Shelley nu face decît să repete ideile lui Wordsworth şi Coleridge privind „spiritul naturii". La el întîlnim aceeaşi idee a vitalităţii naturii, a continuării ei în om, a limbajului ei emblematic. Găsim, de asemenea, ideea colaborării şi legăturilor reciproce dintre subiect şi obiect, ca în începutul poeziei *Mont Blanc* :

The everlasting universe of things
Flows through the mind, and rolls its rapid waves,
Now dark — now glittering — now reflecting gloom —
Now lending splendor, where from secret springs
The source of human thought its tribute brings
Of waters, — with a sound but half its own. *

Aceste versuri par să spună : Nu există nimic în afara spiritului omului, dar funcţia receptivă a fluviului conştiinţei este mult mai mare decît minusculul principiu activ din spirit.

My own, my human mind, which passively
Now renders and receives fast influencings,

[146] Numeroase date se află în C. Grabo, *A Newton among Poets : Shelley's Use of Science in Prometheus Unbound*, Chapel Hill, 1930.

* Eternul univers al lucrurilor / Curge prin spirit, şi-şi rostogoleşte undele repezi — / Cînd întunecate, cînd strălucitoare, cînd cu reflexe negre, / Cînd pline de scîntei — acolo unde din fîntîni ascunse / Izvorul gîndirii omeneşti îşi aduce tributul / De ape, — cu un zgomot mult mai slab.

Scanned with OKEN Scanner

Holding an unremiting interchange
With the clear universe of things around. *

Aici se exprimă, în ciuda accentului pus pe pasivitatea spritului, o concepţie clară despre existenţa unei relaţii de schimb între principiul lui creator şi cel pur receptiv. Pentru Shelley natura este un flux de fenomene ; el cîntă norii, vîntul şi apa şi nu, ca Wordsworth, munţii sau „sufletul locurilor singuratice." Dar, desigur, el nu se opreşte la natură, ci caută unitatea superioară care se află dincolo de ea :

Life, like a dome of many-colored glass,
Stains the white radiance of Eternity. [147] **

În clipele de extaz sublim, individualul şi particularul se topesc în marea armonie a lumii. Dar la Shelley, spre deosebire de Blake sau de Wordsworth, care privesc calm viaţa lucrurilor, idealul însuşi dispare, glasul îi tremură ; cea mai înaltă exaltare devine o totală pierdere a personalităţii, un instrument al morţii şi anihilării.

Şi la Keats apare concepţia romantică despre natură, dar într-o formă atenuată, cu toate că ar fi greu să-i negăm poetului care a scris *Endymion* şi *Ode to a Nightingale* o relaţie intimă cu natura şi cu mitologia antică a naturii. Poemul *Hyperion* (1820) încearcă, vag, să exprime un evoluţionism optimist, de exemplu în discursul lui Oceanos către ceilalţi titani :

We fall by course of Nature's law, not force...
As thou wast not the first of powers
So art thou not the last...

* Spiritul meu uman, care, pasiv, / Exercită şi suferă rapide influenţe, / Întreţinînd schimburi neîncetate / Cu universul clar al lucrurilor din jur.

[147] *Adonais*, versurile 462—463.

** Viaţa-i ca o cupolă de sticlă multicoloră, / În strălucirea albă a Eternităţii.

So on our heels a fresh perfection treads...
...for'tis the eternal law
That first in beauty should be first in might.[148] *

Dar Keats, poate pentru că a studiat medicina, a fost cel mai puţin afectat de concepţia romantică despre natură.

Această concepţie apare, deşi numai sporadic, şi la Byron, care însă *nu* împărtăşeşte concepţia romantică despre imaginaţie. O găsim mai ales în cîntul al III-lea al lui *Childe Harold* (1818), scris la Geneva, unde Byron a fost în permanenta tovărăşie a lui Shelley :

I live not in myself, but I become
Portion of that around me ; and to me
High mountains are a feeling. **

Byron vorbeşte despre

...the feeling infinite, so felt
In solitude where we are least alone ;
A truth which through being then doth melt
And purifies from self. *** [149]

Dar, în general, Byron este mai degrabă un deist care crede în ideea newtoniană a maşinii lumii şi pune mereu în contrast pasiunea şi nefericirea omului cu frumuseţea senină şi indiferentă a naturii. Byron cunoaşte oroarea

[148] Cartea a II-a, versurile 181, 189—190, 212, 228—229.

* Cădem prin numai legile Naturii ; / Nu tunetul ne-nfrînge şi nici Joe ! / (...) Cum tu puterea cea dintîi n-ai fost, / Nu eşti nici cea din urmă ; nu se poate ! / (...) Tot astfel o desăvîrşire nouă / O simt acum călcîndu-ne pe urme ; (...) / E legea veşniciei ca întîiul / În frumuseţe s-aibă şi puterea. (Vezi John Keats, *Versuri*, în româneşte de Aurel Covaci, Editura Tineretului, Colecţia „Cele mai frumoase poezii", Bucureşti, 1969, pp. 128, 130, 131.)

** Eu nu trăiesc în mine însumi, ci devin / O parte din ceea ce mă înconjoară; şi pentru mine / Munţii înalţi sînt un sentiment.

*** ...sentimentul infinitului pe care-l avem / În singurătate, cînd sîntem cel mai puţin singuri ; / Un adevăr care atunci în fiinţa noastră se topeşte / Şi ne purifică de noi înşine.

[149] *Childe Harold*, cîntul III, strofele 72, 90.

izolării omului, terorile spaţiului gol şi, spre deosebire de ceilalţi mari poeţi romantici, nu repudiază cosmologia secolului al XVIII-lea şi nici nu are sentimentul continuităţii şi armoniei fundamentale a universului.

Concepţia despre natura imaginaţiei poetice şi despre univers are consecinţe evidente pentru practica poetică. Toţi marii poeţi romantici sînt creatori de mituri, sînt simbolişti a căror practică trebuie privită prin prisma încercării lor de a da o interpretare mitică totală lumii a cărei cheie o deţin. Această reînviere a poeziei mitice a fost iniţiată de contemporanii lui Blake, ea putînd fi identificată chiar şi în interesul pe care l-au manifestat faţă de Spenser, de *Visul unei nopţi de vară* şi de *Furtuna*, de diavolii şi vrăjitoarele lui Burns, în preocuparea lui Collins pentru superstiţiile din Highlands şi valoarea lor poetică, în mitologia pseudo-norvegiană a lui Gray şi în cercetările privind antichitatea făcute de Jacob Bryant şi Edward Davies. Dar primul poet englez care a creat o nouă mitologie de proporţii a fost Blake.

Mitologia lui Blake nu este nici clasică, nici creştină, deşi conţine multe elemente biblice şi miltoniene. Ea se inspiră, vag, dintr-o mitologie celtică (druidică), luînd de aici mai ales nume, dar în esenţă este o creaţie originală (poate chiar prea originală), care încearcă să ofere atît o cosmogonie cît şi un apocalips : o filozofie a istoriei, o psihologie şi (după cum s-a subliniat recent) o imagine despre politică şi morală. Chiar şi cele mai simple poezii din *Songs of Innocence* şi din *Songs of Experience* sînt încărcate de simboluri. Ultimele lui poeme, de exemplu *Jerusalem*, necesită un efort de interpretare care poate că depăşeşte satisfacţiile estetice pe care ni le mijloceşte. Dar, fără îndoială, aşa cum a arătat, convingător, Northrop Frye, Blake a fost un gînditor extraordinar de original, care a avut idei despre ciclurile de cultură, teorii metafizice despre timp şi a făcut speculaţii privind răspîndirea, în întreaga societate primitivă, a unor mituri şi ritualuri arhetipale, speculaţii adesea confuze şi superficiale, dar nicidecum incomprehensibile pentru o epocă

în care opera lui Arnold Toynbee și scrierile despre timp ale lui William Dunne au fost aclamate și care a dezvoltat antropologia modernă.

La prima vedere, Wordsworth este poetul romantic cel mai îndepărtat de simbolism și mitologie. În studiul său, *Wordsworth and the Vocabulary of Emotion,* [150] Josephine Miles l-a dat ca exemplu tipic de poet care exprimă emoții denumindu-le clar. Dar în teoria lui, Wordsworth subliniază funcția imaginii și nu este de loc indiferent la mitologie. El joacă un rol important în apariția noului interes pentru mitologia greacă interpretată prin prisma animismului. Ne gîndim la sonetul *The World is too Much with Us* și la un pasaj din cartea a patra a poemului *Excursion* (1814) care cîntă ideea vagă a nemuririi avută poate de vechii greci atunci cînd sacrificau o șuviță de păr într-un rîu. Ne gîndim apoi la orientarea lui ulterioară spre mitologia clasică, ușor de urmărit în *Laodamia* și în *Ode to Lycoris,* poeme pe care Wordsworth le-a apărat și pentru materialul lor „care se poate alia cu un sentiment real."

Dar, lucrul cel mai important, poezia lui este uneori impregnată de simbol. Cleanth Brooks a demonstrat că *Ode : Intimations of Immortality* este construită pe o metaforă dublă, contradictorie, a luminii, și că pînă și *Upon Westminster Bridge* ascunde o imagine care străbate întregul sonet. [151] *The White Doe of Rylstone* poate fi într-adevăr alegorică, într-un sens aproape medieval (căprioara se aseamănă cu un animal dintr-un bestiar), dar chiar și această poezie tîrzie reflectă strădania lui Wordsworth de a depăși elementul anecdotic sau descriptiv, de a trece dincolo de simpla numire și analizare a emoțiilor și stărilor de spirit.

La Coleridge teoria simbolului ocupă un loc central; artistul discută cu noi prin simboluri, iar natura este un

[150] Berkeley, 1942.
[151] *The Well Wrought Urn,* New York, 1947.

limbaj simbolic. Distincția dintre simbol și alegorie este, la Coleridge, legată de cea dintre imaginație și fantezie (care poate fi oarecum considerată o teorie a imagisticii), geniu și talent, rațiune și capacitate de înțelegere. Într-un studiu scris spre sfîrșitul vieții, el afirmă că alegoria este doar o traducere a unor noțiuni abstracte într-un limbaj pictural, care, la rîndul lui, este extras tot din obiectele simțurilor. Simbolul, dimpotrivă, se caracterizează prin reflectarea specialului în individual, sau a generalului în special, sau a universalului în general; mai presus de orice, simbolul se caracterizează prin reflectarea eternului prin și în temporal. Facultatea simbolurilor este imaginația. În multe din declarațiile lui din tinerețe, Coleridge condamnase mitologia clasică, spre deosebire de cea creștină; dar mai tîrziu a ajuns să-l intereseze o mitologie greacă reinterpretată simbolic, scriind și un eseu ciudat *Despre* Prometeu *al lui Eschil* (1825), inspirat îndeaproape de tratatul lui Schelling *Über die Gottheiten von Samothrace* (1815).[152]

Primele poeme mari ale lui Coleridge sînt, în mod cert, pe de-a întregul simbolice. R. P. Warren a publicat recent o interpretare a *Baladei bătrînului Marinar*, care poate că merge prea departe în chestiuni de detaliu, dar este convingătoare în teza ei generală, și anume că întregul poem trădează o concepție „sacramentalistă", credința în caracterul sfînt al naturii și al tuturor ființelor naturale, și că este construit pe simbolurile luminii lunii, luminii soarelui, vîntului și ploii.[153]

Nu e nevoie să demonstrăm că Shelley e un poet al simbolului și mitului. El nu numai că are o poezie absolut metaforică, dar aspiră să creeze un nou mit al mîntuirii pămîntului, folosind, foarte liber, materiale clasice, de exemplu în *Prometheus Unbound* (1820), în *The Witch*

[152] *The Statesman's Manual*, în *Complete Works*, ediție îngrijită de Shedd, New York, 1853, vol. I, pp. 437—438; W. K. Pfeiler, *Coleridge and Schelling's Treatise on the Samothracian Deities*, în *Modern Language Notes*, 52/1937, pp. 162—165.

[153] New York, 1946.

of *Atlas* și în *Adonais* (1821). Acesta din urmă e un poem ce poate fi interpretat greșit dacă e privit doar ca o elegie pastorală în tradiția lui Bion și Moschos. În poezia lui Shelley se găsește un sistem destul de consecvent de simboluri care revin mereu : vulturul și șarpele (care are antecedente gnostice), temple, turnuri, corabia, șuvoiul, peștera și, desigur, vălul, cupola de sticlă multicoloră și strălucirea albă a eternității. [154]

> Death is the veil which those who live call life :
> They sleep and it is lifted. [155] *

La Shelley extazul se exprimă pe un ton agitat, în falset, cu o voce care în punctele cele mai înalte se sparge ; poetul își pierde cunoștința : *I faint, I fail !* (Mă pierd, puterile mă lasă !), *I fall upon the thorns of life ! I bleed.* (Cad pe spinii vieții ! Sîngerez.) [156] Shelley vrea să ne facă să depășim hotarele individualismului, să ne cufundăm într-un fel de nirvana. Această sete de unitate explică, de asemenea, o caracteristică permanentă a stilului său : sinestezia și fuziunea sferelor diferitelor simțuri își găsește expresia în treceri rapide de la o emoție la alta — de la plăcere la durere, de la tristețe la bucurie — și în contopirea acestora.

Keats este și el un poet al mitului, fapt dovedit elocvent de *Endymion* și *Hyperion*. Dintre simboluri, cele care-l obsedează sînt luna și somnul, templul și privighetoarea. Marile ode nu sînt pur și simplu o serie de imagini, ci construcții simbolice în care poetul încearcă să exprime conflictul dintre artist și societate, dintre timp și eternitate.

[154] Cu privire la simbolurile lui Shelley vezi A. T. Strong, *Three Studies in Shelley*, Londra, 1921, și eseul lui W. B. Yeats din *Ideas of Good and Evil*, 1903.

[155] *Prometheus Unbound*, III, scena 3, versurile 113—114.

* Moartea este vălul pe care cei ce trăiesc îl numesc viață : / Ei dorm și vălul se ridică.

[156] *The Indian Serenade, Ode to the West Wind.*

Scanned with OKEN Scanner

Byron, după cum a arătat, nu fără exagerări, Wilson Knight, în *The Burning Oracle*[157], a folosit și el mitul și simbolul în poeme ca *Manfred* (1817), *Cain, Heaven and Earth* și chiar *Sardanapalus* (1821). Marii poeți nu sînt singuri în epoca lor. Southey și-a scris poemele epice *Thalaba, Madoc* (1805) și *The Curse of Kehama* (1810) pe teme luate din vechea mitologie a Țării Galilor și Indiei. Thomas Moore și-a cîștigat faimă cu pseudosplendoarea orientală a seriei de povestiri în versuri *Lalla Rookh* (1817) iar *Cupid and Psyche* al poetesei Mary Tighe l-a influențat pe Keats. În fine, în 1821 Carlyle a publicat *Sartor Resartus,* carte în care face filozofia îmbrăcămintei și în care un întreg capitol este intitulat „Symbolism". Astfel, chiar dacă noua orientare n-a fost pretutindeni la fel de profundă, putem vorbi de o generală reîntoarcere la concepția mitică despre poezie, care în secolul al XVIII-lea fusese aproape uitată. Pope n-a putut concepe decît cel mult simboluri burlești, ca silfidele din *The Rape of the Lock,* sau ca ultimul grandios și semiserios căscat al Nopții din încheierea *Dunciadei.*[158]

S-ar putea susține că aceste atitudini, credințe și tehnici romantice au fost limitate la un grup restrîns de mari poeți și că, în general, Anglia de la începutul secolului al XIX-lea avea multe puncte de vedere comune cu Epoca rațiunii. Este adevărat că mișcarea romantică engleză n-a fost nicidecum atît de conștientă sau, poate, atît de radicală ca mișcările similare din Germania și Franța, că în Anglia vederile secolului al XVIII-lea erau mult mai influente și mai răspîndite decît pe continent — de exemplu, în filozofie, unde utilitarismul și filozofia scoțiană a bunului-simț erau dominante — și că poetica romantică engleză reprezintă un curios amalgam de senzualism și asociaționism, moștenite din secolul al

[157] Londra, 1939.

[158] Excelentul studiu al lui W. K. Wimsatt *The Structure of Romantic Nature Imagery,* în *The Age of Johnson : Essays Presented to C. B. Tinker,* New Haven, 1949, pp. 291—303, sprijină, categoric, punctul meu de vedere.

Scanned with OKEN Scanner

XVIII-lea, şi de nou sau vechi idealism platonic. Singurul scriitor mare care a propus un sistem „idealist" coerent a fost Coleridge, iar „sistemul" lui, sau proiectul lui de sistem, era în mare parte importat din Germania. Dar şi în operele scriitorilor minori există multe dovezi că în Anglia atmosfera intelectuală se schimba. Se pot cita aici unii dintre adepţii minori ai lui Kant, ca de pildă ciudatul bijutier Thomas Wirgman.[159] În ştiinţele naturii, în biologie şi în chimie au existat în Anglia numeroşi gînditori romantici despre care astăzi ştim foarte puţine lucruri. Dacă examinăm ideile şi studiile literare ale timpului, putem descoperi şi în Anglia schimbările care se petrecuseră ceva mai timpuriu pe continent. Concepţia romantică despre folclor poate fi găsită, de exemplu, în remarcabila prefaţă a lui Richard Price la ediţia a doua a lucrării lui Thomas Warton *History of English Poetry* (1824) ; Price cunoştea scrierile fraţilor Schlegel, scrierile fraţilor Grimm şi chiar şi lucrarea lui Creuzer *Symbolik.*[160] În 1827 William Motherwell, primul editor fidel al baladelor scoţiene, a caracterizat poezia populară drept „acea poezie care s-a împletit cu sentimentele şi pasiunile poporului şi în care putem vedea o adevărată întruchipare a spiritului său şi a tendinţelor sale intelectuale şi morale."[161] Pentru ca toate acestea să capete o bază absolut solidă ar trebui să se cerceteze multe opere ale unor scriitori minori şi multe publicaţii periodice. Oricum, dovezile aduse demonstrează suficient că şi Anglia a suferit acea schimbare a atmosferei intelectuale care în Europa era generală.

Am avea nevoie de mult spaţiu pentru a face o analiză similară a romantismului din toate celelalte literaturi europene. S-a considerat uneori că Italia constituie o excepţie ; unii chiar au negat că ar fi avut un roman-

[159] Vezi studiul meu *Immanuel Kant in England,* Princeton, 1931.
[160] Ediţia îngrijită de W. C. Hazlitt, Londra, 1871, pp. 11, 27 n.
[161] *Minstrelsy: Ancient and Modern,* Glasgow, 1827. p. V.

tism „adevărat". [162] Dar, deşi trebuie să recunoaştem că literatura italiană a timpului a conţinut puternice rămăşiţe neoclasice, că a avut o orientare politică deosebit de violentă şi că a ignorat unele dintre temele literaturilor romantice nordice, nu putem considera că ea se abate de la modelul nostru. Leopardi a creat, în mod cert, o poezie profund înrudită cu cea a marilor săi contemporani de peste Alpi, chiar dacă teoriile lui literare au multe trăsături neoclasice. O mărturie a concepţiei lui romantice despre natură este poemul de tinereţe *L'infinito* (1819) [163]. Speculaţiile lui despre marea armonie poetică, despre „efectul poetic" al întregii naturi, şi nostalgia cu care priveşte vechea Grecie, îl leagă de germani. Foscolo şi Manzoni sînt, atît ca critici cît şi ca artişti, parte integrantă a mişcării romantice europene. Gioberti a expus o estetică similară cu cea a lui Schelling.

Allison Peers a susţinut că romantismul spaniol a fost de foarte scurtă durată şi că s-a dezintegrat foarte curînd după victoria repurtată în 1838. [164] Această afirmaţie ar putea fi valabilă pentru romantism ca „şcoală", dar nu şi pentru literatura spaniolă romantică a secolului al XIX-lea. Mai ales Espronceda se încadrează foarte bine în schema noastră.

În ţările scandinave, romantismul german, şi în special opera lui Schelling, a avut o mare influenţă. În Suedia a existat un întreg grup de critici care au interpretat opera de artă ca un simbol al universului. [165] Filozofia naturistă *(Naturphilosophie)* a avut numeroşi adepţi, iar

[162] De exemplu, Gina Martegiani, *Il Romanticismo italiano non esiste*, Florenţa, 1908.

[163] Poemul se încheie astfel : Così tra questa / Immensità s'annega il pensier mio, / E il naufragar m'è dolce in questo mare. Despre mit la Leopardi vezi K. Vossler, *Leopardi*, München, 1923, p. 192.

[164] *A History of the Romantic Movement in Spain*, 2 vol., Cambridge, 1940.

[165] Vezi mai ales Albert Nilsson, *Svensk Romantic. Den Platonske Strömingen, Kellgren — Franzen — Elyström — Hammersköld — Atterborn — Stagnelius — Tegnér — Rydberg*, Lund, 1916.

cultivarea mitologiei s-a situat în centrul întregii mişcări romantice nordice.

Mişcările romantice din ţările slave prezintă trăsături şi probleme speciale. Ruşii s-au inspirat masiv din lucrările germanilor, mai ales din Schelling şi din Hegel.[166] Lermontov se încadrează în schema noastră, la fel şi Vladimir Odoevski ale cărui povestiri despre artişti, de exemplu *Johann Sebastian Bach*, sînt pline de teoria corespondenţelor, de concepţia că arta este un mediator între om şi natură.[167] Puşkin constituie, într-o oarecare măsură, o excepţie : forma clară a operelor lui pare neoclasică, fapt pentru care recentele cercetări literare ale ruşilor îl exclud din mişcarea romantică.[168] Dar acest punct de vedere nu rezistă dacă luăm în consideraţie nu numai des-citatele afinităţi ale lui Puşkin cu Byron, ci şi interpretarea simbolică pe care a dat-o naturii, problemă studiată, poate prea subtil, de Gherşenzon, sau mitul statuii distrugătoare din *Musafirul de piatră*, *Călăreţul de aramă* şi *Povestea cocoşului de aur*.[169]

Literatura romantică poloneză este cea mai romantică dintre toate literaturile minore : Mickiewicz şi Slowacki împărtăşesc în întregime concepţiile romantice despre natură şi imaginaţie, despre folosirea simbolului şi mitului, exprimîndu-le chiar cu anumite exagerări. La fel şi unii gînditori romantici polonezi, ca de exemplu Hoene-Wroński. Mişcarea romantică cehă are cel puţin un mare poet, Karel Hynek Mácha, a cărui concepţie despre natură, imaginaţie şi simbol este similară cu cea a con-

[166] Vezi Thomas G. Masaryk, *The Spirit of Russia*, 2 vol., Londra, 1919 ; Dimitri Cijevski, *Hegel v Rosii*, Paris, 1939.

[167] *Romanticeskie povesti*, Leningrad, 1929.

[168] Viktor Jirmunski, *Valeri Briusov i nasledie Puşkina*, Petrograd, 1922 ; şi Boris Eihenbaum, *Problemî poetiki Puşkina*, în *Skvoz literatura*, Leningrad, 1924.

[169] Mihail O. Gherşenzon, *Mudrost Puşkina*, Moscova, 1919 ; Roman Jakobson, *Socha v symbolice Puskinově*, în *Slovo a slovesnost*, 3, 1937, Praga, pp. 2—24.

temporanilor lui germani și polonezi.[170] Din cercetarea literaturilor minore se desprinde un argument important în favoarea coerenței și unității mișcării romantice europene: „previzibilitatea" caracterului general al romantismului lor. Chiar dacă n-am ști absolut nimic despre mișcarea romantică cehă, tot ar fi posibil, în anumite limite, să anticipăm prezența sau absența anumitor teme, concepții și tehnici.

Concluzia mea privind unitatea mișcării romantice poate fi considerată jalnic de ortodoxă și chiar convențională. Dar cred că este necesar s-o reafirm, mai ales avînd în vedere faimosul atac al lui Lovejoy. *On the Discrimination of Romanticisms* nu dovedește, cred eu, decît că Joseph Warton a fost un preromantic și un naturist timpuriu, că Friedrich Schlegel a fost un intelectual foarte sofisticat și lucid, și că Chateaubriand a avut multe concepții clasiciste despre critica literară și despre Shakespeare. Faptul că Chateaubriand a fost conservator și că Hugo a ajuns pînă la urmă la liberalism nu întrerupe continuitatea romantismului francez ca mișcare literară. În general, a lua criteriile politice ca bază pentru judecarea concepției fundamentale a unui om despre viață și a crezului său artistic înseamnă a le exagera importanța.

Nu tăgăduiesc, desigur, că între diferitele mișcări romantice există deosebiri: deosebiri în acentuarea și distribuirea elementelor noi, deosebiri în ritmul de dezvoltare al mișcării, deosebiri între individualitățile marilor scriitori. Sînt perfect conștient de faptul că cele trei grupuri de idei pe care le-am selecționat își au obîrșia înainte de luminism și că au fost prezente în unele curente din gîndirea secolului al XVIII-lea. Concepția organicității naturii se trage din neoplatonism, fiind transmisă prin Giordano Bruno, Böhme, platonicienii de la Cambridge și prin cîteva pasaje din lucrările lui Shaftesbury. Concepția că imaginația este creatoare și că poezia este

[170] Vezi articolul meu *Mácha and Byron* în *Slavonic Review*, 15/1937, pp. 400—412.

profetică are o origine similară. Concepția simbolistă și chiar mitică despre poezie apare frecvent în decursul istoriei, de exemplu în epoca barocă, cu arta ei emblematică, cu ideea ei că natura este o scriere hieroglifică pe care omul, și mai ales poetul, este chemat s-o descifreze. Într-un anumit sens, romantismul este reînvierea unor idei vechi, dar o reînviere care conține o deosebire: aceste idei au fost traduse în termeni acceptabili pentru oamenii care trecuseră prin experiența Luminismului. Poate că e greu să se facă o distincție clară între un simbol romantic și unul baroc, între concepția romantică și concepția lui Böhme privind natura și imaginația. Dar în cadrul problemei pe care o dezbatem este suficient să știm doar că există o deosebire între simbolul lui Pope și cel al lui Shelley. Această deosebire poate fi analizată; trecerea de la tipul de imagistică și simbolică folosit de Pope la cel folosit de Shelley este un fapt empiric ținînd de ordinea istorică. Ar fi greu să se nege că, atunci cînd notăm deosebirea dintre Lessing și Novalis, sau dintre Voltaire și Victor Hugo, avem de-a face, în esență, cu același fapt.

Lovejoy a susținut că „ideile romantice au fost în mare parte eterogene, neîncadrate într-un sistem logic și uneori fundamental antitetice în implicațile lor." [171] Dacă ne întoarcem cu gîndul la argumentația noastră va fi evident că această părere este greșită. Concepțiile romantice despre natură, imaginație și simbol sînt, dimpotrivă, profund coerente, implicîndu-se reciproc. Fără o astfel de concepție despre natură, n-am putea crede în semnificația simbolului și mitului. Fără simbol și mit, poetul ar fi lipsit de uneltele care îi permit acea cunoaștere mai profundă a realității spre care aspiră, și fără o astfel de epistemologie, care crede în creativitatea minții omenești, n-ar exista o natură vie și o simbolică adevărată. Noi înșine putem să nu aderăm la această concepție despre lume — puțini

[171] Vezi n. 2 de mai sus.

dintre noi o pot astăzi accepta în sens literal — dar trebuie să admitem că este coerentă, unitară și, după cum sper a fi dovedit-o, că ea s-a manifestat pretutindeni în Europa.

Putem deci continua să vorbim despre romantism ca despre o mișcare europeană, a cărei dezvoltare lentă în decursul secolului al XVIII-lea putem s-o descriem și s-o examinăm și chiar s-o numim, dacă vrem, preromantism. Este clar că există perioade în care un anumit sistem de idei și de practici poetice este predominant ; și este clar că unele dintre aceste idei și practici sînt anunțate de perioada precedentă și dăinuie în cea următoare. A abandona studiul acestor probleme din cauza dificultăților terminologice echivalează cu abandonarea sarcinii principale a istoriei literare. Dacă nu vrea să rămînă obișnuita mixtură ciudată de biografie, bibliografie, antologie și critică emotivă și confuză, istoria literară trebuie să studieze întregul proces literar. Acest lucru nu se poate realiza decît urmărind succesiunea perioadelor, apariția, dominația și dezintegrarea convențiilor și normelor. Termenul de „romantism" ne pune în fața tuturor acestor probleme, și aceasta este, după părerea mea, cea mai bună pledoarie în favoarea lui.

Scanned with OKEN Scanner

ROMANTISMUL REEXAMINAT

ESEUL precedent a stîrnit numeroase comentarii ; în afară de aceasta, într-o serie de lucrări apărute în perioada care a trecut de la publicarea lui, s-au spus multe lucruri menite să întregească și să modifice concepția despre natura și unitatea romantismului pe care am expus-o mai sus. O reexaminare a întregii probleme poate fi binevenită.

Lovejoy nu și-a apărat teza, dar și-a reafirmat-o : în prefața la o cărticică, *The Reason, The Understanding and Time* (1961) [1], care analizează unele idei ale lui Schelling, Jacobi, Schopenhauer și Bergson, Lovejoy reproduce pasajele mai importante din eseurile lui precedente pentru a explica de ce evită să-i numească pe acești filozofi „romantici". Ronald S. Crane, pe care l-am citat cu pasajul în care expediază „basmele privind neoclasicismul și romantismul din secolul al XVIII-lea" [2], mi-a comentat articolul ceva mai pe larg : el n-a formulat obiecții față de generalizările istorice referitoare la schimbarea accepțiunii termenilor pe care îi alesesem, dar a considerat că am o excesivă „pasiune pentru unitate." El a cerut „dovezi literale", și anume, să-i demonstrăm că toți scriitorii pe care i-am discutat folosesc „identic, în sens literal" termenii de „imaginație", „natură" și „simbol." [3] Crane mi-a trasat o sarcină absurdă : nu văd cum ar putea cineva dovedi existența în literatură a unei asemenea identități literale, care să excludă orice trăsătură individuală. Ar însemna să avem de-a face cu literatura unei perioade monolitice, perioadă care nu poate fi găsită în nici o epocă din istorie. În toate scrierile mele am pledat consecvent pentru adoptarea unui

[1] Baltimore, 1961.

[2] Citat mai sus, n. 77 (*Philological Quarterly*, 22/1943, p. 143).

[3] În *Philological Quarterly*, 29/1950, p. 257—259.

Scanned with OKEN Scanner

concept de „perioadă literară“ care să țină seama de faptul că în orice perioadă supraviețuiesc elemente din epoci anterioare și există elemente care anticipează epoci ulterioare. Noțiunea de „perioadă“ implică predominanța (dar nu dominația dictatorială apăsătoare și absolută) unui sistem de norme, norme pe care, în cazul romantismului, le găsim exprimate suficient de clar în concepțiile similare sau analoge privind imaginația, natura, simbolul și mitul. Mă mulțumesc cu faptul că Crane admite asemenea generalizări și țin să remarc că Lovejoy, în *The Great Chain of Being* și în cîteva articole ulterioare, a operat cu concepte ca „organicitate, dinamism și diversitate“, care califică ceea ce, de obicei, se numește „romantic“. Faptul că în noua sa carte despre Schelling și adepții săi Lovejoy evită termenul nu rezolvă nimic.

Într-un articol care s-a bucurat de multă atenție, *Toward a Theory of Romanticism* (1951) [4], Morse Peckham a dorit, spune el, „să-l împace pe Lovejoy cu Wellek, și pe Lovejoy cu sine însuși“, adoptînd pentru definirea romantismului criteriul „dinamismului organic“. Astfel, Peckham acceptă conceptele de natură și de imaginație și modul în care le-am tratat în articolul meu, dar nu acordă importanță simbolului și mitului. El introduce un nou concept, cel de „romantism negativ“, adică de romantism disperat, nihilist. Argumentul lui este că romantismul pozitiv nu i se poate aplica lui Byron, în timp ce „romantismul negativ“ i se aplică. Peckham presupune că eu nu pot „cădea de acord“ cu acest fenomen. Totuși, mi se pare că nu s-a realizat mare lucru prin simplul fapt că stări de spirit ce ne sînt familiare — *Weltschmerz, mal du siècle,* pesimism — au fost numite romantism „negativ“. Este o soluție pur terminologică, tot așa cum ar fi și aceea de a numi naturalismul „simbolism negativ“ sau simbolismul „naturalism negativ“. Arătînd coerența punctului de vedere pe care, împreună cu alți au-

4 în PMLA, 61/1951, pp. 5—23.

tori, l-am numit „romantism" — organicism, accent pus pe imaginaţia creatoare, folosirea procedeelor simbolului şi mitului — noi am exclus din definiţia noastră nihilismul, „alienarea." Un scriitor care consideră că natura e moartă şi duşmană omului, care consideră că imaginaţia nu înseamnă decît capacitatea de a asocia idei şi care nu foloseşte procedee simbolice şi mitice nu este un romantic în sensul în care Wordsworth, Novalis şi Hugo sînt romantici.

De la data publicării articolului său (1951), Morse Peckham şi-a schimbat opiniile. Într-un nou eseu, *Towards a Theory of Romanticism. Reconsiderations* (1961) [5], el renunţă la prima lui schemă în favoarea unei grandioase istorii culturale a epocii moderne, pe care a dezvoltat-o şi într-o carte intitulată *Beyond the Tragic Vision* (1962) [6]. Acum Peckham numeşte romantismul luminism, deoarece se pare că a fost profund impresionat de cartea lui Ernest Tuveson *The Imagination as a Means of Grace : Locke and the Aesthetics of Romanticism* (1960) [7]. Dar Tuveson, deşi excelent în prezentarea influenţelor lui Locke asupra esteticii engleze a secolului al XVIII-lea, nu poate demonstra că în această epocă imaginaţia era considerată „un har divin". În orice caz, ruperea oricăror relaţii cu tradiţia lui Locke este tocmai o caracteristică esenţială a esteticii romantice. E de-ajuns să menţionez criticile lui Coleridge la adresa lui Locke sau părerea lui Schelling privind „bestialităţile" lui Locke, consemnată de Henry Crabb Robinson. [8] Oricum ar fi, în prezent Peckham crede că esenţa romantismului constă în impunerea ordinii în haos : un subiectivism eroic antimetafizic, care ne aminteşte mai degrabă de *A Freeman's*

[5] În *Studies in Romanticism*, 1/1961, pp. 1—8.

[6] New York, 1962.

[7] Berkeley, 1960.

[8] Părerile lui Coleridge despre Locke au fost strînse de Roberta F. Brinkley în *Coleridge on the Seventeenth Century*, Durham, N. C., 1955, pp. 67—109. În legătură cu părerile lui Schelling despre Locke vezi *H. C. Robinson in Germany*, culegere îngrijită de E. Morley, Oxford, 1929, p. 118, scrisoare datată 14 nov. 1802.

Worship a lui Bertrand Russell decît de concepţiile unui Wordsworth, Friedrich Schlegel sau Lamartine. În mod cu totul nejustificat, Peckham îl consideră pe Kant un fel de pragmatist. „Romantismul învaţă de la Kant, spune el, că se poate lipsi complet de metafizica constructivă şi că poate folosi, ca supremă ficţiune, orice metafizică sau orice ipoteză despre lume." Nu cunosc nici un singur scriitor de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea sau de la începutul secolului al XIX-lea, la care să se poată aplica această prezentare. Cine a respins posibilităţile metafizicii sau a tratat-o ca o supremă ficţiune ? Nici chiar Friedrich Schlegel, a cărui teorie a ironiei l-a expus acuzaţiei de „probabilism", oportunism şi estetism. Mă tem că „reconsiderările" lui Peckham nu contribuie la o mai bună definire a „romantismului" şi cred că face foarte bine că în *Beyond the Tragic Vision* evită acest termen.

Citindu-l pe Peckham sîntem tentaţi să abandonăm problema, cuprinşi de disperare. S-ar putea să ajungem să fim de acord cu Lovejoy sau chiar cu Valéry, care ne previne că „este imposibil să gîndeşti serios cu cuvinte precum clasicism, romantism, umanism sau realism. Nu poţi să te îmbeţi sau să-ţi potoleşti setea cu etichetele de pe sticle." [9] Dar e sigur că aceşti termeni nu sînt etichete : ei au o sferă de înţelesuri foarte diferită de cea a unor *Pabst Blue Ribbon* sau *Liebfrauenmilch*. Logicienii moderni ne spun că toate definiţiile sînt verbale, că ele sînt „stipulate" de către vorbitor. Desigur că nu putem împiedica un copil să spună unui străin „tăticule", sau pe Peckham să numească romantismul „luminism". Dar „există un sens" — citez din Wilbur Urban — „în care distincţia dintre definiţia verbală şi cea reală este valabilă... Se ajunge la un punct în care o asemenea variaţie încetează să fie pur şi simplu incomodă şi nepractică ; ea devine ininteligibilă. Ea duce la o *contra-*

[9] *Mauvaises Pensées*, Paris, 1942, p. 35 : „Il est impossible de penser sérieusement avec les mots comme Classicisme, Romantisme, Humanisme, Réalisme. On ne s'enivre ni ne se désaltère avec des étiquettes de bouteille."

dictio in adjecto, în care incompatibilitatea intrinsecă dintre subiectul și predicatul propoziției definitorii distruge sensul printr-o negație implicită."[10] Putem deci expedia teoriile care insistă să numească romantismul „luminism". Nu e nevoie nici măcar să ne considerăm sarcina identică cu cea a unui lexicograf, care trebuie să prezinte documentat întreaga gamă a accepțiunilor unui termen. Noi vom încerca mai degrabă să arătăm că definițiile care s-au dat, sau, mai modest, prezentările care s-au făcut romantismului în ultimele decenii de către specialiști competenți din diferite țări, concordă în mare măsură, uneori fiind chiar convergente. În paranteză fie spus, sper că expunerea noastră va sublinia deosebirile dintre metodele și punctele de vedere caracteristice ale cercetării literare din Germania, Franța, Anglia și Statele Unite. Dar tocmai varietatea tradițiilor naționale, care adesea au doar foarte slabe contacte unele cu altele, va face să iasă în evidență încă și mai convingător identitatea fundamentală a părerilor privind natura romantismului.

În Germania, o întreagă serie de cărți apărute la începutul deceniului al treilea s-au ocupat expres de definirea naturii sau esenței romantismului. Germanii operează, sau mai degrabă au operat, cu dihotomii, cu teze și antiteze, cu opoziții vaste, ca acelea dintre idee și formă, idee și experiență, raționalism și iraționalism, perfecțiune și infinit etc. În *Das Wesen des Romantischen* (1921)[11] Max Deutschbein caută să intuiască fenomenologic esența romantismului, arătînd că romantismul englez și cel german au aceeași concepție despre imaginația sintetică și o folosesc în același fel, și anume împăcînd contrariile : finitul cu infinitul, eternul cu efemerul, universalul cu individualul. Din această schemă se trage concluzia că poezia engleză a tradus în practică teoria germană. Pentru noi este însă clar că uimitoarele asemănări pe care Deutschbein le găsește între romantis-

[10] *The Intelligible World*, New York, 1929, p. 124.
[11] Coethen, 1921.

mul german și cel englez se datoresc adesea faptului că principalul martor englez citat de el, Coleridge, pur și simplu îl parafrazează pe Schelling. Totuși, această cărticică, neluată în seamă, a subliniat o idee importantă și valabilă : imaginația sintetică, reconciliatoare, ca numitor comun al romantismului.

Schema contrariilor elaborată de Fritz Strich în *Deutsche Klassik und Romantik : oder Vollendung und Unendlichkeit* (1922) [12] are un punct de plecare diferit. Strich vrea să transfere la istoria literaturii principiile fundamentale ale istoriei artei elaborate de Wölfflin în *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915). În mod ingenios, Wölfflin a stabilit deosebirea dintre arta Renașterii și arta barocă pe baze pur structurale, folosind concepte ca acelea de formă „deschisă" și formă „închisă". Strich leagă arta clasică de aspirația omului spre permanență, iar arta romantică de aspirația spre eternitate. [13] Eternitatea poate fi atinsă fie în perfecțiune, fie în infinit. Istoria omenirii oscilează între acești doi poli. „Perfecțiunea este repaus neschimbat. Infinitul, mișcare și schimbare. Perfecțiunea este închisă, infinitul, deschis. Perfectă este unitatea. ...Perfectă e lumina, infinit, întunericul. ...Perfectă este, așadar, imaginea, infinit, simbolul." [14] Transferul categoriilor lui Wölfflin de la istoria artei la literatură este făcut cu ingeniozitate, dar ne întrebăm dacă prezentînd romantismul ca dinamic, cu formă

[12] München, 1922.

[13] Se pare că Strich a dezvoltat o idee pe care a găsit-o în lucrarea lui Heine *Romantische Schule* (1833). Vezi *Sämtliche Werke*, ediție îngrijită de O. Walzel, Leipzig, 1910, vol. 7, p. 14 : *Die klassische Kunst hatte nur das Endliche darzustellen, und ihre Gestalten konnten identisch sein mit der Idee des Künstlers. Die romantische Kunst hatte das Unendliche und lauter spiritualistische Beziehungen darzustellen oder vielmehr anzudeuten, und sie nahm ihre Zuflucht zu einem System traditioneller Symbole oder vielmehr zum Parabolischen.*

[14] Strich, pp. 7—8 : *Vollendung ist unwandelbare Ruhe. Unendlichkeit : Bewegung und Verwandlung. Vollendung ist geschlossen, Unendlichkeit aber offen. Vollendet ist die Einheit. ...Vollendet ist die Klarheit, unendlich aber das Dunkel. ...Vollendet also ist das Bild, unendlich aber das Sinnbild.*

Scanned with OKEN Scanner

deschisă, neclar, simbolic, şi aşa mai departe facem altceva decît să-l situăm, alături de baroc şi de simbolism, în seria oscilaţiilor dintre intelect şi sentiment despre care s-a spus că ar constitui istoria Europei. De fapt avem de-a face cu vechea împărţire în buni şi răi : un procedeu schematic care nu lasă să se vadă particularităţile istorice proprii epocii romantice, deosebite de cele ale altor stiluri cu formă deschisă, dinamice, simbolice. Strich şi numeroşii lui adepţi au reuşit însă minunat să scoată în evidenţă acele foarte generale schimbări petrecute în modul de a simţi al oamenilor şi în formele de artă, schimbări care n-au fost aproape de loc sesizate înainte ca Wölfflin şi alţii să fi elaborat vocabularul necesar descrierii lor.

Se pare că în Statele Unite întreaga problemă este încă o noutate. Astfel, în recenta sa carte, *The Romantic Syndrome* (1961) [15], filozoful W. T. Jones susţine sus şi tare originalitatea unei scheme care, în realitate, este foarte asemănătoare cu cele ale multor germani. După părerea lui Jones, romantismul este dinamic, nu static, apreciază dezordinea, nu ordinea, continuitatea, nu separarea, formele estompate, nu formele clare, este mai degrabă introvertit decît extrovertit şi preferă o altă lume acestei lumi. [16] Se pare că Jones ignoră numeroasele tipologii de acest fel elaborate în Germania. Numele lui Dilthey, Spranger, Jaspers, Jung şi Nohl nu apar nicăieri în cartea lui. [17] Singura teorie ce-i este cunoscută lui Jones e cea a lui Wölfflin, la care se referă într-o notă. Categoriile lui Wölfflin — admite el — „par similare cu axele mele", dar Jones crede că el este cel care a descoperit că „aceste categorii permit ca, indiferent de mijloacele specifice de

[15] Haga, 1961.

[16] *Ibid.*, p. 118.

[17] Vezi Wilhelm Dilthey, *Die Typen der Weltanschauung*, 1911, în *Gesammelte Schriften*, Leipzig, 8/1931, pp. 75—118; Eduard Spranger, *Lebensformen*, Halle, 1914 ; Karl Jaspers, *Psychologie der Weltanschauungen*, Berlin, 1919 ; C. G. Jung, *Psychologische Typen*, Zürich, 1921 ; Herman Nohl, *Stil und Weltanschauung*, Jena, 1923.

Scanned with OKEN Scanner

exprimare, să se facă o comparaţie între producţiile artistice şi operele literare şi filozofice.“ [18] În analiza diferitelor opere de artă şi a deosebirii dintre Dürer şi Rubens, Bellini şi El Greco, Jones îi este în întregime tributar lui Wölfflin. În aplicarea teoriei la poezia romantică, lucrul care ne interesează aici, el nu depăşeşte nicicînd nivelul unor observaţii elementare. Jones arată că poezia romantică preferă atmosfera ceţoasă, confuză, imprecisă, formele estompate (neclaritatea lui Wölfflin). El demonstrează cu uşurinţă caracterul introvertit, preferinţa pentru dezordine, continuitate, cealaltă lume etc. Majoritatea acestor teme sînt foarte cunoscute ; totuşi, adesea Jones le ilustrează cu exemple prost alese. De pildă, el foloseşte citate din *Faust* al lui Goethe fără să ţină seama de contextul dramatic. [19] În problema tipologiei romantismului, principala contribuţie a lui Jones este ideea funestă că tipologia trebuie verificată prin analiză cantitativă : ideea că o echipă de cercetători ar trebui, de pildă, să numere toate imaginile estompate din toate poeziile publicate într-un anumit an. Jones îşi închipuie că prin asemenea metode statistice va fi posibil să se stabilească în mod obiectiv data apariţiei romantismului. [20] Nu merită să insist asupra dificultăţilor şi impreciziei unei astfel de cercetări : este imposibil să definim, după criterii precise, ce este o imagine şi ce este o imagine „estompată“ şi să le numărăm în toate poeziile din toate limbile. Trebuie din capul locului să respingem întregul ideal de cunoaştere implicat aici : exagerata încredere în statistică, ignorarea problemei esenţiale a valorii şi individualităţii.

[18] Jones, p. 48.

[19] De exemplu, răspunsul lui Faust la întrebarea Margaretei privind credinţa lui: „Căci cine se va-ncumeta un nume ca să-i dea“ [Vezi *Faust, trad. cit.*, p. 180, vol. 1], nu trebuie interpretat ca o profesiune de credinţă a lui Goethe, aşa cum crede Jones (p. 131). Faust încearcă să evite un răspuns clar.

[20] Pp. 227 şi urm.

Scanned with OKEN Scanner

Numeroasele definiţii date de germani romantismului au fost trecute în revistă de Julius Petersen în *Die Wesenbestimmung der deutschen Romantik* (1926)[21]. Petersen a considerat că toate abordările problemei sînt binevenite, inclusiv cea rasială, care consideră că romantismul este specific german, şi cea regională, care îl consideră caracteristic mai ales provinciilor din răsăritul Germaniei. Dar în epoca în care a scris el, curentul începea să se schimbe. Începeau să se exprime din ce în ce mai multe rezerve faţă de întreaga metodă, atît în Germania cît şi în alte ţări. În *Academic Illusions* (1933) — o carte subapreciată, care, din fericire, acum se găseşte într-o nouă ediţie[22] — Martin Schütze, profesor de germană la Universitatea din Chicago, a criticat aspru întreaga fantasmagorie germană a dihotomiilor. În ajunul izbucnirii celui de-al doilea război mondial, Emil Staiger proclama, în prefaţa la *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters* (1939), că sarcina studiului literar este „interpretarea", şi elimina dintre preocupările cercetătorului influenţele, biografia, psihologia, sociologia şi tipologia.[23] În ultimii ani petrecuţi la Harvard, Karl Viëtor şi-a exprimat convingerea că în cercetarea literară „epoca studiului *geistesgeschichtlich* şi a metodelor lui s-a sfîrşit".[24]

După cîte ştiu, de la sfîrşitul războiului încoace în Germania au apărut numai două cărţi noi despre natura romantismului. În *Vom Wesen der Romantik* (1947)[25], Adolf Grimme defineşte romantismul ca o răbufnire a ceea ce el numeşte „straturile vegetative ale sufletului" : nu atît subconştientul cît preconştientul. Preconştientul

[21] Leipzig, 1926.

[22] Chicago, 1933, ed. nouă, Hamden, Conn., 1962, cu o prefaţă de René Wellek.

[23] Zürich, 1939 : *Einleitung : Von der Aufgabe und den Gegenständen der Literaturwissenschaft.*

[24] *Deutsche Literaturgeschichte als Geistesgeschichte*, în PMLA, 60/1945, pp. 899—916 ; 914 : *Die Epoche der geisteswissenschaftlichen Betrachtungsweise und ihrer Methoden ist offenbar abgeschlossen.*

[25] Braunschweig, 1947.

include imaginația, pe care romantismul o ridică în sfera conștiinței clare. Grimme este mai interesant atunci cînd face, teoretic, apologia metodei fenomenologice. El susține că un singur exemplu este suficient, deoarece noi nu putem face deducții sau generalizări în legătură cu romantismul înainte de a ști ce se înțelege prin romantism. A crede că se poate ajunge la o definiție verbală este o iluzie : calitatea de „romantic" o putem defini numai așa cum putem defini culoarea roșie. Într-o culegere de conferințe intitulată *Romantik* (1948), binecunoscutul filozof iezuit Romano Guardini ajunge la o concluzie similară : romantismul este „o răbufnire a inconștientului și a elementelor primitive din sufletul omului." [26]

În Germania, comparațiile ce se fac cu romantismul englez au devenit foarte prudente. În *Englische und deutsche Romantik* (1956) [27], Horst Oppel face mare caz de deosebirile dintre cele două țări : predominanța, în Anglia, a filozofiei empirice, unicitatea basmului german, raritatea ironiei romantice în Anglia și așa mai departe. Recent, această temă a fost reluată de englezul Eude C. Mason, profesor de germană, în cartea — scrisă în germană — *Deutsche und englische Romantik* (1959). [28] El subliniază pe drept cuvînt cadrul istoric foarte diferit al poeților romantici englezi, care n-au fost puși în fața unor figuri atît de copleșitoare ca acelea ale lui Goethe și Schiller. El arată că în romantismul german există unele trăsături, precum îndrăzneală nihilistă, satanism, decadentism și estetism extrem, care depășesc cu mult limitele burgheze ale unui Wordsworth sau Coleridge. Mason face mare caz de lipsa aproape completă a unui acord și a unor contacte între scriitorii celor două țări.

[26] *Erscheinung und Wesen der Romantik*, în *Romantik. Ein Zyklus Tübinger Vorlesungen.* Ed. Theodor Steinbüchel, Tübingen, 1948, pp. 237—249.

[27] În *Die Neueren Sprachen*, 10/1956, pp. 457—475, reprodus în *The Sacred River : Studien und Interpretationen zur Dichtung der englischen Romantik*, Frankfurt, 1959, pp. 5—24.

[28] Göttingen, 1959.

După părerea mea, el exagerează timiditatea, ortodoxismul şi pruderia poeţilor englezi. El exagerează de asemenea rolul lui Henry Crabb Robinson, pe care îl consideră singura persoană din epoca respectivă care l-a înţeles pe Wordsworth şi i-a înţeles şi pe romanticii germani, deşi trebuie să admită că, în perspectivă istorică, Robinson n-a avut nici o influenţă, şi că articolele pe care le-a publicat nu prea reflectă presupusa profunzime a înţelegerii lui. Încercarea lui, din 1829, de a trezi simpatia lui Goethe pentru Wordsworth recrutînd-o pe Ottilia von Goethe a fost jalnic de deplasată. Trebuie să conchidem că nu a existat o adevărată întîlnire spirituală (deşi au existat cîteva întîlniri fizice) între Coleridge şi Tieck, sau Coleridge şi August Wilhelm Schlegel. Dar, desigur, problema afinităţii dintre romantismul german şi cel englez nu poate fi rezolvată arătînd că relaţiile contemporane au fost slabe, iar simpatiile personale, nu dintre cele mai calde.

În prezent în Germania se publică, fireşte, numeroase lucrări de cercetare şi de interpretare a diferiţilor scriitori romantici, dar, în general, în jurul problemei naturii sau esenţei romantismului s-a lăsat o stranie tăcere.

În Franţa situaţia este cu totul alta. În *Le Romantisme dans la littérature européenne* (1948) [29] Paul Van Tieghem a încercat să facă o sinteză a tuturor literaturilor romantice europene. Van Tieghem aspiră să scrie istorie literară la o scară într-adevăr internaţională : el citează cu largheţe şi literaturile europene mici, inclusiv cele slave şi scandinave. Van Tieghem ignoră în mod deliberat frontierele naţionale şi îşi orînduieşte datele orientîndu-se nu după un atlas lingvistic, ci după o hartă psihologică şi estetică a tendinţelor şi gusturilor. În legătură cu categorii cum ar fi „sentimentul naturii", „religia", „iubirea", „exotismul", „istorismul" el strînge o mare masă

[29] Vol. 76 din colecţia *L'Evolution de l'humanité*, de sub direcţia lui Henri Beer, Paris, 1948.

de informații, dar, din păcate, nu se ridică niciodată la un nivel superior de generalizare. Astfel, Van Tieghem poate face ciudata afirmație că „suprimarea acestui stil mitologic convențional este poate cea mai universală caracteristică a romantismului formal".[30] Deși cult și foarte conștient de unitatea Europei, Van Tieghem nu are *esprit de finesse* și rămîne deconcertant de departe de analiza esenței romantismului.[31] Examinarea recentelor definiții ale romantismului propuse de Jean-Bertrand Barrère nu aduce nici un element nou.[32] El preferă să se angajeze într-o discuție asupra diferitelor stadii ale romantismului francez : un studiu cu caracter istoric care nu ne interesează aici.

Mult mai interesante și mai originale sînt studiile grupului de critici care se intitulează critici ai conștiinței sau „școala de la Geneva". Se pare că ei trăiesc într-o lume cu totul diferită de cea a cercetătorilor academici mai vechi. În *L'Âme romantique et le rêve* (1933)[33], Albert Béguin studiază romantismul german și scriitorii francezi care, după părerea lui, au avut aceeași orientare : Rousseau, Sénancour, Nodier, Maurice de Guérin, Hugo, Nerval ; el se ocupă de asemenea de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé și Proust. Pe Béguin nu-l interesează în mod deosebit influențele : motivarea lui este, în ultimă instanță, religioasă. Pentru el, „măreția romantismului va rămîne în recunoașterea și afirmarea profundei asemănări dintre stările poetice și revelațiile

[30] *Ibid.*, p. 14: *La suppression de ce style* [mythologique] *conventionnel est peut-être le caractère le plus universel du romantisme formel.*

[31] O carte similară, de respirație largă, dar care face un studiu pur extrinsec al romantismului, este aceea a lui Giovanni Laini, *Il Romanticismo europeo*, 2 vol., Florența, 1959. Ea începe cu polemica anticlasică din secolul al XV-lea și se termină cu romantismul din zilele noastre.

[32] *Sur quelques définitions du romantisme*, în *Revue des sciences humaines*, fasc. 62—63/1951, pp. 93—110.

[33] 2 vol., Marsilia, 1937. Eu citez ediția nouă (Paris, 1946), într-un singur volum, care din păcate renunță la aparatul critic și la bibliografie.

de ordin religios.“ [34] Dar Béguin este și un cercetător pe care îl interesează definirea esenței romantismului. Pentru el romantismul înseamnă mit : omul inventează mituri pentru a-și învinge singurătatea și pentru a se reintegra în întreg. El inventează mituri într-un sens dublu : le găsește în tezaurul istoriei și le descoperă în vise și în inconștient. Béguin distinge trei mituri romantice : al sufletului, al inconștientului și al poeziei. Poezia este singurul răspuns la „spaima elementară a făpturii închise în existența temporală.“ Universul este privit prin prisma concepției analogice : structura „spiritului sau a ființei totale și ritmurile ei spontane sînt identice cu structura și marile ritmuri ale universului.“ [35] Orizontul lui Béguin este limitat la literaturile germană și franceză. În ceea ce-i privește pe germani, el se concentrează asupra teoreticienilor, filozofilor speculativi, cercetătorilor subconștientului și studiază cu înțelegere scriitori ca Jean Paul, Novalis, Brentano, Arnim și E. T. A. Hoffmann. Cei ce studiază romantismul englez ar putea conchide că Béguin alege scriitorii cei mai iraționali și acordă o atenție exagerată visului, nopții, inconștientului, dar personal cred că o cercetare paralelă a romantismului englez ar arăta că la Béguin găsim cea mai subtilă înțelegere a naturii imaginației romantice și a faptului că originea ei se află în sentimentul continuității dintre om și natură și în sentimentul prezenței lui Dumnezeu.

În cărțile și în articolele sale, care se ocupă mai ales de sentimentul timpului și spațiului, Georges Poulet sprijină concluziile lui Béguin printr-o metodă oarecum diferită. Cărțile de început, *Etudes sur le temps humain* (1950) și *La Distance intérieure* (1952), sînt ambele dedicate unor scriitori francezi, deși apendicele la traducerea engleză a primei cărți conține mici schițe ale scriitorilor

[34] *Ibid.*, p. 401 : *La grandeur du romantisme restera d'avoir reconnu et affirmé la profonde ressemblance des états poétiques et des révélations d'ordre religieux* [*Trad. cit.*, p. 525].

[35] *Ibid.*, pp. 395—396, 400—401. [*Trad. cit.*, 517—518, 521—524].

americani de la Emerson la Henry James și T. S. Eliot.[36] Dar într-un articol intitulat *Timelessness and Romanticism* (1954)[37] și în capitolul despre romantism din noua lui carte, *Les Métamorphoses du cercle* (1961),[38] Poulet face generalizări îndrăznețe în legătură cu romantismul. Articolul apărut în *Journal of the History of Ideas* încearcă să definească experiența specifică a timpului comună multor romantici : lui Rousseau, Coleridge, De Quincey, Baudelaire. Ei toți par a fi suferit de paramnezie, au cunoscut senzația de *déjà vu*, amintirea totală care nu pare a fi amintire ; ei toți au încercat să excludă total trecutul din prezent, lăsîndu-se perfect absorbiți de prezent, ca și cînd timpul s-ar fi oprit, devenind eternitate. Dar Poulet subliniază pe bună dreptate că această trăire romantică nu este identică cu sursa ei filozofică, neoplatonică : „posedarea simultană și perfectă a unei vieți nesfîrșite." Romanticii nu doreau să descrie în poemele lor o lume ideală sau existența abstractă a lui Dumnezeu. Ei doreau să-și exprime propriile lor trăiri concrete, aprehensiunea lor personală privind eternitatea umană. „Pe scurt, lucru paradoxal, ei au introdus Eternitatea în Timp."[39] În noua sa carte, Poulet definește romantismul în termeni oarecum diferiți : ca o expresie a conștiinței naturii fundamental subiective a spiritului, ca o retragere din realitate spre centrul eului, care servește ca punct de plecare al unei întoarceri la natură. Poulet ilustrează această necontenită mișcare a spiritului cu exemple luate mai ales din scriitori francezi, dar și din Coleridge și Shelley, citînd și folosind ingenios, dar mult prea insistent, imaginea cercului și circumferinței. Afirmația lui Shelley că „poezia este în același timp centrul și circumferința cunoașterii" îi place tot atît de mult ca și admirația lui Coleridge pentru o veche

[36] Paris, 1950 și 1952 ; în limba engleză de Elliott Coleman, *Studies in Human Time*, Baltimore, 1956.

[37] În *Journal of the History of Ideas*, 15/1954, pp. 3—22.

[38] Paris, 1961.

[39] *Journal of the History of Ideas*, 15/1954, p. 7.

Scanned with OKEN Scanner

roată de trăsură : „Vedeţi cum spiţele pleacă din centru spre circumferinţă, şi cum, dintr-o singură privire, percepem distinct o mulţime de imagini diferite, fiecare formînd un întreg, şi fiecare parte aflîndu-se într-o relaţie armonioasă cu toate celelalte." Roata este simbolul frumuseţii, al integrităţii organice, al unităţii universului.[40]

Iniţial, concepţia despre critică a lui Poulet exclusese posibilitatea unor asemenea generalizări asupra unei perioade : fiecare autor, după părerea lui, a trăit în lumea lui specifică, construită de propria lui „conştiinţă". Sarcina criticului este să pătrundă în această conştiinţă individuală.[41] Dar acum se pare că Poulet consideră că aceste conştiinţe se unifică într-un atotcuprinzător spirit al timpului : el face generalizări îndrăzneţe despre Renaştere, baroc şi romantism. Romantismul — nu numai cel francez sau german, ci orice romantism — este definit prin efortul de a depăşi, într-o trăire personală, opoziţia dintre subiect şi obiect, dintre centru şi circumferinţă.

Aceeaşi părere este exprimată de Albert Gérard în *L'Idée romantique de la poésie en Angleterre* (1955)[42] rezumată în articolul *On the Logic of Romanticism* (1957)[43]. Gérard respinge, de asemenea, ca inadecvate, generalizările mai vechi privind romantismul — emoţionalism, cult al spontaneităţii, primitivism etc. — şi examinează minuţios, prin metode tradiţionale, părerile lui Wordsworth, Coleridge, Shelley şi Keats (Byron este exclus în mod expres) privind experienţa poetică, în care toţi văd o formă de cunoaştere, intuirea unităţii cosmice concepute ca un continuum de materie-spirit. Filozofia creativităţii, unitatea dintre subiect şi obiect, rolul simbolului şi mitului sînt expuse de Gérard cu o amplă docu-

[40] Citate în *Métamorphoses du Cercle*, la pag. 148 din Shelley, *The Defense of Poetry*, şi la p. 155 din Coleridge, *Miscellanies Aesthetic and Literary*, Londra, 1911, p. 20.

[41] O critică incisivă a metodei lui Poulet se află în Leo Spitzer, *A propos de la vie de Marianne*, în *Romanische Literaturstudien*, Tübingen, 1959, pp. 248—276. Vezi şi recenzia mea în *Yale Review*, 46/1956, pp. 114—119.

[42] Paris, 1955.

[43] În *Essays in Criticism*, 7/1957, pp. 262—273.

Scanned with OKEN Scanner

mentaţie. Concluziile lui nu ne vor părea deosebit de noi. Totuşi, ele constituie o binevenită coroborare a concluziilor unor recente studii ale teoriei romantice. E de-ajuns să mă refer la cartea lui Meyer H. Abrams *The Mirror and the Lamp* (1953)[44] şi la volumul al doilea al cărţii mele *History of Modern Criticism.*[45] Abrams pune accentul pe trecerea de la teoria imitaţiei la teoria expresiei, de la oglindă la lampă ; sau, mai degrabă, de la analogiile metaforice mecaniciste ale teoriei neoclasice, la imagistica biologică a romanticilor. El acordă oarecare atenţie şi fundalului german al teoriilor engleze. În cartea mea fac o expunere completă a teoriilor germanilor şi stabilesc o distincţie între mişcarea romantică luată într-un sens mai larg, ca revoltă împotriva neoclasicismului, şi mişcarea romantică luată într-un sens mai special, ca expresie a unei concepţii dialectice şi simboliste despre poezie. Astfel, este un fapt ferm stabilit că romanticii au avut o teorie coerentă despre poezie care a fost definită şi analizată.

Această teorie poetică implică existenţa — bineînţeles, în epoca romantică — a unei atitudini filozofice şi a unei practici poetice. Cei mai noi cercetători englezi şi americani au ajuns la un acord şi în ceea ce priveşte concepţia fundamentală a romanticilor despre realitate şi natură şi principalele procedee folosite de poeţii romantici. În studierea poeziei important este să se arate funcţia concepţiei romantice despre natură. Structura imagisticii romantice a naturii a fost cercetată de William K. Wimsatt într-un articol care poartă acest titlu — *The Structure of Romantic Nature Imagery* — (1949). El arată că metafora este cea care organizează un poem romantic dedicat naturii, că, de exemplu, peisajul din sonetul lui Coleridge *To the River Otter* este „atît ocazia unor amintiri, cît şi sursa metaforelor prin care se des-

[44] New York, 1953 ; vezi recenzia mea în *Comparative Literature*, 6/1954, pp. 178—181.

[45] Vol. 2, *The Romantic Age*, New Haven, 1955.

criu amintirile", că poemele romantice şterg distincţia dintre literal şi figurat deoarece poetul vrea să dea un sens peisajului, dar vrea să-l şi găsească acolo.[46] În *The Correspondent Breeze : A Romantic Metaphor* (1957), Meyer H. Abrams arată că în multe importante poezii romantice ca, de pildă, în *Dejection : An Ode* a lui Coleridge şi în *Prelude* al lui Wordsworth, imaginea frecventă a brizei reprezintă „tema principală a continuităţii şi relaţiilor dintre mişcările exterioare şi viaţa şi forţele interioare".[47] Abrams refuză să se lase antrenat în deducţii privind modelele arhetipale : el susţine că acest mod de interpretare elimină individualitatea poemului şi ameninţă să anuleze chiar şi statutul său ca operă de artă. O serie de alte studii pline de sensibilitate, cele mai multe dedicate lui Wordsworth, au dus, recent, la aceeaşi concluzie. De exemplu, articolul lui Geoffrey Hartman *A Poet's Progress : Wordsworth and the „Via naturaliter negativa"* (1962) arată că Natura însăşi l-a condus pe poet dincolo de natură. Dar Natura nu este Natura ca atare, ci Natura îmbinată, pînă la identificare, ca Imaginaţia sau, în formularea paradoxală a lui Hartman, „Imaginaţia, percepută ca o putere distinctă de Natură, deschide ochii poetului scoţîndu-i-i"[48]. Un alt autor, Paul de Man, într-un articol intitulat *Symbolic Landscape in Wordsworth and Yeats* (1962), descrie acea dublă viziune care îi permite lui Wordsworth să vadă peisajele „atît ca obiecte, cît şi ca porţi de intrare într-o lume care se află dincolo de natura vizibilă". Viziunea transcendentală a lui Wordsworth este pusă în contrast cu peisajul emblematic al lui Yeats.[49] În *The Limits of*

[46] În *The Verbal Icon : Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, Ky., 1954, pp. 103—116, mai ales p. 109.

[47] În *The Kenyon Review*, 19/1957, pp. 113—130, citat din *English Romantic Poets : Modern Essays in Criticism*, culegere îngrijită de H. M. Abrams, New York, 1960, pp. 37—54, mai ales p. 39, unde studiul a fost retipărit.

[48] În *Modern Philology*, 59/1962, pp. 214—224, mai ales p. 224.

[49] În *Defense of Reading*, culegere alcătuită de Reuben A. Brower şi Richard Poirier, New York, 1962, pp. 22—37, mai ales p. 28.

Scanned with OKEN Scanner

Mortality : An Essay on Wordsworth's Major Poems (1959), David Ferry exagerează ura cu care Wordsworth privea limitele pămîntești ale omului : după părerea mea, el interpretează greșit dispoziția poetului. Dar el înțelege că la Wordsworth natura este o „metaforă pentru eternitate, pentru absența morții", că „teoria simbolismului are la bază conștiința dublă... prin care obiectele naturii pot avea o identitate individuală și particulară în ele însele, ca obiecte, reprezentînd totuși, «figurat», întregul din care fac parte." [50] În interpretările bombastice și forțate ale lui Earl Wasserman, atît în cele din cartea despre Keats intitulată *The Finer Tone* (1953), cît și în cele din mai recenta *The Subtler Language* (1959), găsim conștiința faptului că actul poetic creează atît un sistem cosmic, cît și poezia devenită posibilă datorită acestui sistem. Wasserman nu exagerează individualismul romantic atunci cînd spune că „crearea unui poem este, de asemenea, crearea întregului cosmic care dă sens poemului, și fiecare poet trebuie să-și făurească, independent, propria sa imagine a lumii, limbajul său propriu în cadrul limbii comune." [51] Această ambiție justifică interesul romanticilor pentru simbolică și mitologie, și anume pentru simboluri și mituri care sînt individuale și particulare, se bazează pe viziunea personală a poetului și de aceea sînt expuse celor mai diverse și adesea contradictorii interpretări. Cel mai influent studiu al imaginilor și miturilor-cheie folosite de romantici a fost studiul lui G. Wilson Knight *Starlit Dome* (1941) [52]. Noi toți am avut de învățat de la Wilson Knight : bănuiesc că pînă și Georges Poulet l-a citat cu folos. Modul lui de a aborda spațial opera literară, de a discuta „o poezie sau o piesă îmbrățișînd-o toată dintr-o singură privire, precum un covor cu desene", [53] a devenit modelul multor interpretări ulte-

[50] Middletown, Conn., 1959, pp. 16, 37.
[51] Baltimore, 1953 și 1959 ; vezi *The Subtler Language*, p. 186.
[52] Oxford, 1941, ediție nouă, Londra, 1959.
[53] *Ibid.*, p. XII., din introducerea scrisă de W. F. Jackson Knight.

rioare. Dar cei mai mulţi am fost din ce în ce mai nesatisfăcuţi de caracterul arbitrar al asociaţiilor sale, de referirile inoportune la o psihanaliză brută şi la un Nietzsche ciudat de maltratat. Puţini dintre noi pot fi de acord cu strania exaltare a figurii lui Byron, din care Knight face un simbolist şi un profet, cel mai mare om după Cristos. Dar în capitolul *The Wordsworthian Profundity*, Knight ajunge la concluzia corectă că Wordsworth încearcă să realizeze „o fuziune a spiritului cu natura, pentru a crea paradisul", fuziune în favoarea căreia, totuşi, după părerea lui Knight, poeziile lui Shelley şi Keats „aduc mărturii *imediate* mai elocvente" decît cele ale lui Wordsworth.[54] Temele lui Knight au fost reluate de alţii, care adesea au pus accentul pe alte aspecte. Cartea lui W. H. Auden *The Enchafed Flood : the Romantic Iconography of the Sea* (1950) urmăreşte tema nostalgiei mării de la Wordsworth la Mallarmé, punînd accentul pe *Moby Dick*. Auden constată o dialectică a conştiinţei şi inconştienţei : „Romantismul înseamnă identificarea conştiinţei cu păcatul : romanticul tînjeşte după inocenţă, deoarece el se îndepărtează din ce în ce mai mult de «inconştienţă»."[55] În introducerea la cel de-al patrulea volum al lucrării *Poets of the English Language* (1950) Auden exprimă, într-un mod oarecum diferit, aceeaşi concluzie : deoarece conştiinţa de sine este cea mai nobilă calitate umană, artistul, care este cel mai conştient dintre oameni, devine eroul romantic. Dar „idolul conştiinţei e o divinitate panteistă imanentă în natură".[56] În acelaşi an, F. W. Bateson a conchis că „simbolul naturii, legătura sintetică dintre conştient şi subconştient, este unitatea de bază a poeziei romantice".[57] Şi lucrarea lui R. A. Foakes *The Romantic Assertion* (1958) con-

[54] *Ibid.*, p. 82.

[55] New York, 1950, p. 150.

[56] Culegere îngrijită de W. H. Auden şi Norman Holmes Pearson, New York, 1950 pp. XV—XVI.

[57] În *English Poetry : A Critical Introduction*, Londra, 1950, p. 126.

sideră că sistemul romantic al simbolurilor servește „viziunea armoniei". Foakes stabilește, într-un mod nu prea subtil, un contrast între acest „vocabular al aserțiunii" romantic și poezia modernă a conflictului și ironiei.[58] În schimb Frank Kermode, în *The Romantic Image* (1957), găsește că simbolul modern, mai ales cel din poezia lui Yeats, derivă direct din simbolul romantic. „Simbolul francezilor este imaginea romantică într-o formă mărită și cu un suport metafizic și magic mai subtil". Dar Kermode consideră că simbolismul este „un mare și oarecum nociv mit istoric" și înfierează ideea imaginii supranaturale și tipul de artist cu care aceasta este, după părerea lui, inevitabil asociată : poetul înstrăinat, poetul ca profet și vizionar pretențios.[59]

O evaluare opusă și emfatic pozitivă a mitologiei romantice este cea făcută de Harold Bloom în *The Visionary Company* (1961), o carte în care autorul analizează minuțios principalele poeme romantice, cu o mai mică fervoare polemică decît în lucrarea lui precedentă, *Shelley's Mythmaking* (1959)[60]. Bloom îi ridică în slavă pe Blake și pe Shelley. El consideră că viziunea lor reprezintă un extaz gnostic, fiind superioară celei a lui Wordsworth și Keats, poeți mai strîns legați de natură. Personal, găsesc că multe dintre interpretările lui Bloom sînt total neconvingătoare. Astfel, invocînd inepta descriere a tigrului făcută de Blake — „un tigru împăiat, jerpelit, de genul celor ce s-ar putea găsi la un munte de pietate, mai mult o pisică de casă hipertrofiată" — el interpretează greșit întregul poem, considerîndu-l o bucată burlescă în care se prezintă „starea de depășire atît a Inocenței cît și a Experienței, o stare în care mielul poate sta culcat alături de tigru."[61] Wordsworth și Keats nu sînt nici ei interpretați corect : Bloom minimalizează atît componenta creștină cît și componenta elenă a romantismului.

[58] Londra, 1958, pp. 50, 182.
[59] Londra, 1957, pp. 5, 166.
[60] New Haven, 1959.
[61] Garden City, N. Y., 1961, p. 31.

Din grupul romanticilor, el îi vede numai pe cei profetici, vizionari.[62] Nu cred că vom face progrese în studiul romantismului dacă îi căutăm prototipul într-o figură atît de excepţională şi de singuratică cum este Blake, care mie mi se pare mai degrabă o rămăşiţă dintr-un alt secol, în ciuda faptului că, pe de altă parte, a anticipat, în mare măsură, problemele propriei noastre epoci.

Ceea ce se numeşte romantism în Anglia şi în celelalte ţări europene nu este viziunea propriu-zisă a misticilor, ci preocuparea lor de a reconcilia subiectul cu obiectul, omul cu natura, conştiinţa cu inconştienţa, preocupare la care ne-am referit în mai multe rînduri. Acest lucru este bine subliniat în trei studii recente care se ocupă atît de romantismul englez cît şi de cel de pe continent. În *Wordsworth and Schelling* (1960)[63] E. D. Hirsch arată că aceste două personalităţi izbitor de diferite au avut o întreagă gamă de trăsături comune : modul de a împăca timpul cu eternitatea, teismul imanent, gîndirea dialectică, teama de înstrăinare, ideea că natura este vie şi ideea că rolul imaginaţiei este de a face explicită unitatea implicită a tuturor lucrurilor. Hirsch elaborează o tipologie pe care o extrage din *Psychologie der Weltanschauungen* (1919) a lui Karl Jaspers şi astfel evită problema surselor şi influenţelor comune. Noi nu putem însă ignora faptul că atît concepţiile lui Wordsworth şi Coleridge, cît şi cele ale lui Schelling au la bază tradiţia neoplatonică şi misticismul naturii al lui Jakob Boehme traduse în limbajul secolului al XVIII-lea.

Într-un articol intitulat *Structure intentionnelle de l'image romantique* (1960)[64], Paul de Man redefineşte imaginea romantică a naturii. El foloseşte pasaje care descriu munţii înalţi ai Elveţiei, luate din Rousseau,

[62] Cf. recenzia lui Paul de Man in *The Massachusetts Review*, 3/1962, pp. 618—623.

[63] New Haven, 1960.

[64] *Revue internationale de philosophie*, 14/1960, pp. 68—84, mai ales pp. 74—75, 83.

Wordsworth şi Hölderlin, pentru a demonstra paradoxul specific al nostalgiei obiectului natural pe care o găsim la poetul romantic. Acesta se străduieşte ca limbajul lui să devină natural. Cuvintele trebuie, după cum a spus Hölderlin, „să răsară ca florile" *(wie Blumen entstehn)*. „Uneori gîndirea şi poezia romantică par să se lase atît de complet pradă nostalgiei obiectului, încît ne este greu să distingem obiectul de imagine, imaginaţia de percepţie, limbajul expresiv şi constructiv de limbajul mimetic şi literal." De Man se gîndeşte la unele pasaje din Wordsworth şi Goethe, Baudelaire şi Rimbaud, în care „viziunea devine aproape o prezenţă, un peisaj real.". Dar el susţine că nici chiar Mallarmé, care a crezut cel mai mult în magia limbajului, nu s-a îndoit niciodată de primatul ontologic intrinsec al obiectului natural şi pămîntean. Dar încercarea limbii de a se apropia de statutul ontologic al obiectului eşuează. Contrazicînd ceea ce afirmase cu cîteva pagini mai înainte, de Man conchide că a-i numi „panteişti" pe aceşti poeţi înseamnă a nu-i înţelege, deoarece, de fapt, „ei sînt probabil primii scriitori care, în cadrul tradiţiei occidentale elene şi creştine, au pus la îndoială, în limbajul lor poetic, primatul ontologic al obiectului sensibil." Deşi de Man nu se pronunţă clar asupra concepţiei despre natură a romanticilor, investigaţiile lui coroborează elocvent teza noastră centrală. Reconcilierea artei şi naturii, limbii şi realităţii *este* ambiţia romanticilor.

Într-un eseu recent, *Romanticism and „Antiself-Consciousness"* (1962), Geoffrey Hartman face generalizări în legătură cu elementele comune romantismului englez şi german. El susţine că soluţia specific romantică pentru depăşirea condiţiei umane este încercarea „de a extrage antidotul conştiinţei de sine din conştiinţa însăşi." Ideea întoarcerii la natură sau la naivitate prin intermediul cunoaşterii este comună romantismului german şi englez. El conchide că „explorarea trecerii de la conştiinţa de sine la imaginaţie şi realizarea acestei treceri chiar în timpul explorării ei este cea mai importantă preocupare

a romanticilor." Scriitorul modern, deşi urmăreşte acelaşi scop, şi-a pierdut încrederea în rolul naturii.[65]

Toate aceste studii, oricît de mult s-ar deosebi ca metodă şi centru de interes, ajung la un acord convingător: autorii lor văd rolul imaginaţiei, simbolului, mitului şi naturii organice, şi îl văd ca parte integrantă a marii strădanii a romanticilor de a anula ruptura dintre subiect şi obiect, eu şi lume, conştient şi inconştient. Acesta este principalul crez al marilor poeţi romantici din Anglia, Germania şi Franţa. El constituie un ansamblu foarte coerent de teorii şi sentimente. Aceasta nu înseamnă, desigur, că nu putem susţine, în continuare, că există şi o unitate a romantismului realizată la cel mai scăzut nivel literar: în renaşterea miracolului, în romanul gotic, în interesul pentru folclor şi pentru evul mediu. În *West — European Romanticism: Definition and Scope* (1961), H. H. Remak prezintă un mare tabel sinoptic conţinînd o lungă listă de criterii ale romantismului, în dreptul cărora a notat dacă se aplică sau nu la Germania, Franţa, Anglia, Italia sau Spania. El ajunge la binevenita concluzie că „avem dovezi irefutabile care arată că în Europa occidentală a existat, aproximativ în aceeaşi perioadă, un foarte răspîndit şi distinct ansamblu de teorii, atitudini şi credinţe, asociat cu noţiunea de «Romantism»",[66] deşi Italia şi Spania au fost ţări foarte puţin afectate de mişcarea romantică. Tabelele lui Remak au însă neajunsul de a fărîmiţa lucrurile: în ele nu se arată implicaţia şi coerenţa concepţiilor despre natură, imaginaţie şi mit, în timp ce unor criterii vechi, precum cele de „liberalism" sau „imprecizie", şi unor idei ca „retorică" sau „mai mare accent pozitiv pus pe religie", li se acordă o importanţă nemeritată.

[65] În *The Centennial Review*, 6/1962, pp. 553—565.

[66] În *Comparative Literature: Method and Perspective*, culegere alcătuită de Newton P. Stallknecht şi Horst Frenz, Carbondale, Ill., 1961, pp. 223—259.

În ceea ce mă privește, aș prefera să nu fiu numit „campionul conceptului de romantism paneuropean".[67] Nu vreau să se creadă că minimalizez sau nesocotesc deosebirile naționale sau că uit că marii artiști au creat ceva unic și individual. Totuși, sper că am arătat că în ultimele decenii s-a realizat o stabilizare a opiniilor. Am putea chiar spune (dacă n-am privi cuvîntul cu atîta suspiciune) că s-a făcut un progres nu numai în definirea trăsăturilor comune ale romantismului, ci și în evidențierea a ceea ce constituie specificul sau chiar esența și natura lui : acea încercare, aparent sortită eșecului și abandonată de epoca noastră, de a identifica subiectul cu obiectul, de a împăca omul cu natura, conștiința cu inconștiența prin intermediul poeziei, care este „prima dintre toate formele de cunoaștere."[68]

[67] *Ibid.*, p. 227.

[68] Prefață la *Lyrical Ballads*, ed. a II-a (1800), în *Poetical Works*, ediție îngrijită de E. de Selincourt, Oxford, 1944, vol. 2, p. 396.

Scanned with OKEN Scanner

CONCEPTUL DE REALISM ÎN CERCETAREA LITERARĂ

ASTĂZI, după trecerea a mai mult de o sută de ani de la dezbaterea care a avut loc în Franţa, discutarea conceptului de realism este din nou actuală.

Analiza acestui concept în critica marxistă, în special în formularea pe care o găsim la maghiarul Georg Lukács, ridică probleme estetice fundamentale şi pune sub semnul întrebării principiile de bază ale artei şi esteticii moderne. Dintre criticii marxişti, Lukács se remarcă prin cunoaşterea tradiţiei germane şi datoreşte o parte a succesului său îndemînării cu care îmbină realismul cu clasicismul. Trebuie să recunoaştem însă că reapariţia şi reformularea problemei realismului este legată de o puternică tradiţie care a existat nu numai în Rusia, unde aşa-numiţii critici radicali ai anilor 1860 au anticipat punerea problemei, nu numai în mişcarea realistă, precumpănitor franceză, a secolului al XIX-lea, ci în întreaga istorie a literaturii şi artei. Realismul, în sensul larg de fidelitate faţă de natură, este, neîndoios, un curent principal al tradiţiei criticii şi creaţiei, atît în istoria artelor plastice cît şi în aceea a literaturii. E de ajuns să mă refer la realismul fidel, aproape literal, al multor sculpturi elenistice sau din epoca romană tîrzie, sau la o mare parte a picturii olandeze, sau, în literatură, la scene din *Satyriconul* lui Petronius, la *fabliaux*-urile medievale, la voluminosul *corpus* al romanului picaresc, la minuţiozitatea descrierilor lui Daniel Defoe, sau la drama burgheză din secolul al XVIII-lea — pentru a-mi limita exemplele la scrieri dinainte de secolul al XIX-lea. Pe de altă parte, predominanţa conceptului de „imitaţie" în întreaga teorie critică de la Aristotel încoace dovedeşte cît se

poate de elocvent interesul durabil al criticului pentru problema realității. În pictură, teoria antică preconiza realizarea unui naturalism literal, care să poată chiar induce în eroare; cu toții cunoaștem anecdota despre păsările care au început să ciugulească cireșele pictate, sau despre pictorul Parrhasios care l-a păcălit pe rivalul său Zeuxis făcîndu-l să încerce să tragă o perdea pictată pe un tablou de-al său.

În istoria criticii literare, conceptul de imitație — indiferent de înțelesul exact pe care l-a avut la Aristotel — a fost adesea luat în sensul de copiere literală, de naturalism. În teoria neoclasică, argumentele naturaliste au constituit principalul suport al celor trei unități. În *Pratique du théâtre* (1657), D'Aubignac a susținut cu consecvență că timpul acțiunii trebuie limitat la trei ore, adică la durata reală a spectacolului. Unitatea de loc este apărată cu argumentul naturalist că aceeași imagine (scena) nu poate reprezenta două lucruri diferite. La Diderot, naturalismul ca redare fidelă, înșelătoare, a realității a atins extreme uimitoare. Vorbind despre o reprezentație cu piesa lui *Le Père de famille*, el relatează cu plăcere că „nici nu se terminase prima scenă și te și credeai într-un cerc de familie, uitînd că te afli la teatru". Norme naturaliste similare se întîlnesc frecvent la Samuel Johnson și chiar și la Lessing, critici considerați neoclasici. [1]

Forța acestei tradiții nu trebuie subestimată. Ea are de partea ei cîteva adevăruri foarte simple. Arta nu poate să nu se ocupe de realitate, oricît am îngusta sensul acesteia sau am sublinia puterea transformatoare sau creatoare a artistului. „Realitate", ca și „adevăr", „natură" sau „viață", este, în artă, în filozofie și în limbajul obișnuit, un cuvînt încărcat de valoare. Întreaga artă din trecut a năzuit spre redarea realității, chiar dacă vorbea despre o realitate superioară : o realitate a esențelor sau o realitate a viselor și simbolurilor.

[1] Vezi lucrarea mea *History of Modern Criticism*, vol. 1, New Haven, 1955, pp. 14—15, 47—48.

Dar în eseul de față nu mi-am propus să discut acest realism etern, întreaga problemă epistemologică fundamentală a relației dintre artă și realitate. Mă voi mulțumi să ridic problema realismului din secolul al XIX-lea, realism ancorat într-un moment precis al istoriei, care poate fi raportat la un binecunoscut ansamblu de texte. În alte lucrări am argumentat utilitatea folosirii termenilor referitori la anumite perioade din istoria literaturii, termeni care, cred eu, trebuie feriți de două pericole: primul, nominalismul extrem, care îi consideră drept simple etichete lingvistice arbitrare, atitudine predominantă în cercetarea literară engleză și americană; al doilea, tendința, foarte comună în Germania, de a fi considerați aproape entități metafizice, ale căror esențe pot fi cunoscute numai prin intuiție. Voi face cîteva distincții bazate pe bunul-simț și voi ajunge, lent, la o definiție concretă a conceptului de realism ca perioadă, pe care îl voi considera un concept regulator, un sistem de norme dominînd o anumită epocă, norme a căror apariție și al căror declin final se pot urmări și pe care le putem diferenția clar de normele din epocile precedente sau ulterioare.[2]

Acest sistem de norme nu trebuie confundat cu istoria termenului de „realism". Această istorie, ca și istoria criticii în general, ne va ajuta să înțelegem năzuințele unei perioade, măsura în care scriitorii ei au fost conștienți de caracterul artei lor, dar nu trebuie neapărat să determine aprecierea noastră. În istoria literară, teoria și practica sînt adesea divergente, iar teoria poate progresa și fără să dispună de un termen specific. Totuși, este util să cunoaștem istoria unui termen, chiar și numai pentru a evita accepțiunile care vin în contradicție cu istoria. Fără îndoială, noi putem folosi un termen într-un

2 Vezi lucrările mele *Theory of Literature*, ed. a II-a, New York, 1956, pp. 252 și urm. [trad. cit., pp. 345 și urm.]; *The Theory of Literary History*, în *Travaux du cercle linguistique de Prague*, 4/1936, pp. 173—191; *Periods and Movements in Literary History*, în *English Institute Annual 1940*, New York, 1941, pp. 73—93 și cîteva amendamente cuprinse în studiul intitulat *Conceptul de evoluție în istoria literară* din volumul de față.

sens cu totul diferit de sensul lui originar, dar a face acest lucru ar fi la fel de absurd ca şi a insista să numeşti cîinele „pisică".

Termenul de „realism" a existat în filozofie cu multe secole în urmă, sensul lui fiind foarte diferit de cel pe care i-l dăm noi. El denota credinţa în realitatea ideilor şi era opus nominalismului, care considera că ideile nu sînt decît nume sau abstracţiuni. Personal nu cunosc vreun studiu asupra schimbărilor semantice care, fără îndoială, au avut loc în secolul al XVIII-lea. Răsturnarea sensului acestui termen în filozofie poate fi ilustrată de accepţiunea în care este folosit de Thomas Reid. În *Kritik der Urteilskraft* (1790) Kant vorbeşte despre „idealismul şi realismul ţelurilor naturii", iar Schelling, în articolul său din tinereţe *Vom Ich in der Philosophie* (1795) defineşte realismul pur prin aceea că „postulează existenţa non-eului".[3] Dar se pare că primii care au aplicat termenul la literatură au fost Schiller şi Friedrich Schlegel. În 1798 Schiller spune despre francezi că sînt „mai buni ca realişti decît ca idealişti". Din această constatare el extrage argumentul biruitor că realismul nu poate crea poeţi. Cam în aceeaşi perioadă Friedrich Schlegel susţine, paradoxal, că „orice filozofie este idealism, şi singurul realism adevărat este cel al poeziei". În articolul lui Schlegel *Gespräch über die Poesie* (1800) unul dintre interlocutori este lăudat pentru că l-a ales pe Spinoza „pentru a ne demonstra că izvorul primar al poeziei se află în misterele realismului".[4] În ale sale *Vorlesungen*

[3] Kant, *Kritik der Urteilskraft*, [Immanuel Kant, *Critica puterii de judecată*, în româneşte de Traian Brăileanu, Bucureşti, Academia Română, 1940] par. 72 : *Idealismus und Realismus der Naturzwecke*, vezi şi par. 58, *Werke*, Wiesbaden, 1957, vol. 5, pp. 453, 506—507 ; Schelling, *Sämtliche Werke*, Stuttgart, 1856, 1. *Abtheilung*, vol. 1, p. 213 : *Der reine Realismus setzt das Daseyn des Nicht-Ichs überhaupt* ; cf. pp. 211, 212.

[4] Schiller către Goethe, 27 aprilie, 1798 : *Bessere Realisten als Idealisten... Ich nehme daraus ein siegendes Argument dass der Realism* [sic] *keinen Poeten machen kann.* Cf. scrisoarea din 5 ianuarie în care îşi comentează piesa *Wallenstein : Es ist eine ganz andere Operation, das Realistische zu idealisieren, als das Ideale zu realisieren.* Friedrich Schlegel, *Ideen*, nr. 96 din *Seine prosaischen Jugendschriften*, ediţie îngrijită de

über die Methode des akademischen Studiums (1802) Schelling vorbeşte o dată chiar şi de „realism poetic", dar deoarece se referă la „atacurile lui Platon împotriva realismului poetic", este clar că are în vedere doar „realismul" în poezie şi nu un gen special de realism.[5] Termenul apare destul de frecvent la romanticii germani, dar nu s-a cristalizat astfel încît să se refere la anumiţi scriitori sau la o anumită perioadă sau şcoală.

În Franţa termenul a fost aplicat la opere literare concrete încă în 1826. Un colaborator al revistei *Mercure français* afirmă că „această doctrină literară, care cîştigă teren pe zi ce trece şi care duce la o imitare fidelă nu a capodoperelor artei ci a originalelor oferite de natură, ar putea foarte bine să se numească realism ; judecînd după unele indicii, ea va fi literatura secolului al XIX-lea, literatura adevărului".[6] Gustave Planche, la vremea lui un influent critic antiromantic, începînd de prin 1833 a folosit termenul de realism aproape ca sinonim cu materialism, referindu-se mai ales la descrierea minuţioasă, în romanele istorice, a costumelor şi obiceiurilor. Scriitorul realist, spune el, este preocupat de „ce blazon se afla la poarta castelului, ce deviză era înscrisă pe stindard, ce culori purta baronul cel îndrăgostit".[7] Este clar că

J. Minor, Viena, 1882, vol. 2, p. 299 :*Alle Philosophie ist Idealismus und es gibt keinen wahren Realismus als den der Poesie,* şi *ibid.*, vol. 2, p. 365 : *um uns des Urquell der Poesie in den Mysterien des Realismus zu zeigen.*

5 *14. Vorlesung,* în *Werke,* ediţie îngrijită de M. Schröter, vol. 3, p. 368. Lucru ciudat, atît Brinkmann cît şi Markwardt văd în acest pasaj o anticipare a formulei lui Ludwig *poetischer Realismus* şi fac mare caz de ignoranţa altor cercetători care consideră că expresia a fost inventată de Ludwig (Markwardt, pp. 608—609, 632, Brinkmann, pp. 3—4).

6 13/826, citat de Borgerhoff, în *„Réalisme" and Kindred Words,* în PMLA, 53/1938, pp. 837—843 : *Cette doctrine littéraire qui gagne tous les jours du terrain et qui conduirait à une fidèle imitation non pas des chefs d'oeuvre de l'art mais des originaux que nous offre la nature, pourrait fort bien s'appeler le réalisme : ce serait suivant quelques apparences la littérature du XIXe siècle, la littérature du vrai.*

7 *Moralité de la poésie,* în *Revue des deux mondes,* seria 4, 1/1835, p. 259 : *Quel écusson était placé à la porte du château, quelle devise était inscrite sur l'étendard, quelles couleurs portées par l'amoureux baron.* Citat după Borgerhoff.

pentru Planche realismul înseamnă aproape acelaşi lucru ca şi „culoarea locală“ şi anume, exactitatea descrierii. În 1834, Hippolyte Fortoul condamnă de exemplu un roman al lui A. Thouret deoarece este scris „cu un realism exagerat pe care l-a împrumutat din maniera D-lui Hugo“.[8] Astfel, în epoca aceea realismul este doar o trăsătură observată în metoda unor scriitori pe care noi i-am numi astăzi romantici : la Scott, la Hugo sau la Mérimée. Curînd termenul a fost transferat la descrierea amănunţită a manierelor contemporane în operele lui Balzac şi Murger ; dar sensul lui s-a cristalizat abia în cursul marilor dezbateri care s-au iscat în anii 1850 în jurul picturilor lui Courbet, şi datorită activităţii pline de rîvnă a unui romancier mediocru, Champfleury. Acesta a publicat, în 1857, un volum de eseuri intitulat *Le Réalisme,* iar un prieten de-al lui, Duranty, a editat efemera revistă *Réalisme,* care a apărut din iulie 1856 pînă în mai 1857.[9] În aceste scrieri se formulează un crez literar precis, care se concentrează asupra unui foarte mic număr de idei simple. Arta trebuie să ofere o reprezentare fidelă a lumii reale ; de aceea, ea trebuie să studieze viaţa şi manierele contemporane printr-o observaţie meticuloasă şi o analiză atentă. Acest studiu trebuie să fie imparţial, impersonal, obiectiv. Termenul „realism“, care fusese frecvent folosit pentru orice reprezentare fidelă a naturii, este acum asociat cu anumiţi scriitori şi devine deviza unei grupări sau a unei mişcări literare. A existat un remarcabil consens asupra faptului că Mérimée, Stendhal, Balzac, Monnier şi Charles de Bernard au fost precursorii, iar Champfleury şi, mai tîrziu, Flaubert, Feydeau, fraţii Goncourt şi Dumas-fiul, exponenţii

[8] *Revue littéraire du mois,* în *Revue des deux mondes,* seria 4, 1 nov., 1834, p 339 : *M. Thouret a écrit son livre avec une exagération de réalisme, qu'il a emprunté à la manière de M. Hugo ;* citat de Weinberg, p. 117 (v. mai jos).

[9] Vezi Bernard Weinberg, *French Realism : The Critical Reaction 1830—1870,* New York, 1937 ; H. U. Forest, *„Réalisme“, Journal de Duranty,* în *Modern Philology,* 24/1926, pp. 463—479.

realismului, deşi pe Flaubert, de exemplu, acest termen l-a jignit, el neadmiţînd niciodată că i s-ar fi putut aplica.[10] În discuţiile purtate în epoca respectivă asupra principalelor trăsături ale realismului există un remarcabil şi obositor de monoton acord. Numeroşii duşmani ai realismului îi recunosc aceleaşi trăsături ca şi adepţii lui, doar că le judecă negativ, protestînd, de exemplu, împotriva folosirii excesive a detaliului extern minuţios, împotriva neglijării idealului, şi considerînd că mult lăudata impersonalitate şi obiectivitate a realiştilor e o mască sub care se ascunde cinismul şi imoralitatea. O dată cu procesul intentat lui Flaubert, în 1857, pentru *Madame Bovary*, volumul discuţiilor devine atît de mare, iar argumentele se repetă atît de mult, încît nu mai este nevoie să urmărim mai departe istoria termenului „realism" în Franţa.

Evident că dezbaterea sau bătălia din Franţa a găsit curînd ecouri şi în alte ţări. Trebuie însă să facem o distincţie netă între folosirea în diferite ţări a termenului „realism" pentru relatarea evenimentelor din Franţa şi adoptarea termenului ca deviză a unor şcoli locale de literatură realistă. În această privinţă, situaţia din principalele ţări variază considerabil. În Anglia n-a existat o mişcare realistă care să fie numită astfel înainte de apariţia scrierilor lui George Moore şi George Gissing, la sfîrşitul deceniului al nouălea.

Dar termenii de „realism" şi „realist" apar, într-un articol despre Balzac, încă în 1853, iar în 1851 Thackeray a fost numit, cam la întîmplare, „şeful şcolii realiste". Se pare că George Henry Lewes a fost primul critic englez care a aplicat sistematic normele realismului, de exemplu într-o severă recenzie intitulată *Realism in Art: Recent German Fiction* (1858). Aici Lewes îi critică aspru

[10] Enumerarea luată din Weinberg. Despre Flaubert vezi Maxime du Camp, *Revue des deux mondes*, nr. 51, iunie 1882, p. 791 : *Le mot [Réalisme] le blessa et, dans son for intérieur, il ne l'a jamais admis.*

pe Gustav Freytag şi Otto Ludwig, pe care îi consideră nerealişti şi siropoşi, îi apreciază pe Paul Heyse şi Gottfried Keller, şi proclamă cu tărie că „Realismul este baza oricărei arte". În *British Novelists and their Styles* (1859), David Masson îl prezintă pe Thackeray drept „un romancier aparţinînd aşa-numitei şcoli reale", spre deosebire de Dickens care este „un romancier aparţinînd şcolii ideale sau romantice", şi salută, „apariţia, la romancieri, a unui sănătos spirit al realismului". În critica romanului victorian, aplicarea criteriilor realiste — adevărul observaţiei şi prezentarea unor evenimente, personaje şi decoruri din viaţa de toate zilele — sînt aproape universale. [11]

În Statele Unite situaţia a fost foarte asemănătoare: în 1864, Henry James îi recomanda romancierei Harriet Prescott să studieze „vestitul sistem realist" — se referea, evident, la scriitorii francezi — deoarece, constata el cu regret, dînsa n-a „cultivat suficient o delicată percepţie a realului". [12] Dar abia în 1882, W. Dean Howells l-a numit pe Henry James, „principalul exemplar" al unei şcoli americane a realismului, iar începînd din 1886 a propagat realismul ca o mişcare ai cărei principali promotori erau, după părerea lui, el însuşi şi James. [13]

În Germania nu cred că a existat o mişcare realistă conştientă, deşi, ocazional, termenul „realism" a fost folosit. În 1850, Hermann Hettner a vorbit despre realismul lui Goethe. Pentru F. T. Vischer, Shakespeare a

[11] *Balzac and his Writings*, în *Westminster Review*, nr. 60, iulie şi octombrie 1853, pp. 203, 212, 214; *William Makepeace Thackeray and Arthur Pendennis, Esquires*, în *Fraser's Magazine*, nr. 43, ianuarie 1851, p. 86; Lewes, în *Westminster Review*, 70, octombrie 1858, pp. 448—518, mai ales 493; Masson, Cambridge, 1859, pp. 248, 257; vezi Robert Gorham Davis, *The Sense of the Real in English Fiction*, în *Comparative Literature*, 3/1951, pp. 200—217, şi Richard Stang, *The Theory of the Novel in England 1850—1870*, Londra, 1959, p. 148.

[12] Reprodus în *Notes and Reviews*, culegere îngrijită de Pierre de Chaignon La Rose, Cambridge, Mass., 1921, pp. 23, 32.

[13] *Henry James Jr.*, în *Century Magazine*, 25/1882, pp. 26—28.

fost supremul realist.[14] Otto Ludwig a creat termenul *poetischer Realismus* pentru a desemna realismul lui Shakespeare, pe care îl deosebeşte de cel al literaturii contemporane din Franţa.[15] În articolele din *Die Grenzboten* din 1856 şi în a sa istorie a literaturii germane (1867), Julian Schmidt a aplicat termenul „realism" grupării numite de obicei *„Das junge Deutschland"* („Germania tînără").[16] Chiar şi în teoria marxistă termenul apare foarte tîrziu. Nu l-am putut găsi în nici una din declaraţiile timpurii ale lui Marx şi Engels. În 1888, într-o scrisoare în limba engleză adresată Margaretei Harkness, Engels comentează romanul acesteia *The City Girl*, căruia îi reproşează că „nu se prezintă chiar întru totul realist. Realismul implică, după mine, în afară de adevărul detaliului, redarea veridică a caracterelor tipice, în circumstanţe tipice."[17] Într-o scrisoare de mai tîrziu, el foloseşte termenul de *milieu*, fapt care, ca şi importanţa acordată de el noţiunii de „tip" şi operei lui Balzac, trădează influenţa lui Taine.[18]

În Italia, în 1878 De Sanctis l-a apărat pe Zola, exprimînd părerea că realismul este „un excelent antidot pentru o rasă fantezistă, amatoare de frazeologie şi de pompă". Dar mai tîrziu, în faţa răspîndirii naturalismului şi ştiinţelor pozitive, el a dat înapoi, a conferenţiat despre

[14] Hettner, *Die romantische Schule*, în *Schriften zur Literatur*, Berlin, 1959, p. 66 ; Vischer, *Shakespeare in seinem Verhältnis zur deutschen Poesie*, 1844, în *Kritische Gänge*, Stuttgart, 2/1861, pp. 1—62, nu foloseşte termenul. În prefaţa scrisă pentru noua ediţie din 1861 Vischer îşi exprimă regretul că *der Ausdruck realistisch noch nicht in Gebrauche war* (termenul realist nu se folosea încă) la data la care şi-a scris articolul.

[15] *Gesammelte Schriften*, ediţie îngrijită de A. Stern, Leipzig, 1891, vol. 5, p. 264 şi urm.

[16] *Die Grenzboten*, 14/1856, pp. 486 şi urm. ; *Die Realisten 1835—1841* în Julian Schmidt, *Geschichte der deutschen Literatur seit Lessings Tod* (vol. 3, *Die Gegenwart, 1814—1867*), ed. a 5-a, Leipzig, 1867.

[17] *Über Kunst und Literatur*, ed. Michail Lipschitz, Berlin, 1948, pp. 103—104 [Marx, Engels, *Despre artă*, Editura politică, Bucureşti, 1966, vol. 1, p. 11.]

[18] Către Hans Starkenburg, 25 ian., 1894, în *Dokumente des Sozialismus*, ed. Eduard Bernstein, vol. 2, 1903, pp. 73—75 [Marx, Engels *Despre artă*, vol. 1, pp. 95—97].

necesitatea „idealului" şi a deplîns noul „animalism".[19] Romancierii realişti italieni au inventat un nou termen, *verismo*, dar cel mai remarcabil teoretician al grupului, Luigi Capuana, a ajuns să respingă, indignat, toate „ismele", atît în ceea ce-l privea pe el, cît şi în ceea ce privea opera marelui său prieten Giovanni Verga.[20]

În Rusia situaţia a fost diferită : aici, Vissarion Bielinski adoptase termenul de „poezie reală" al lui Friedrich Schlegel încă în 1836 ; el l-a aplicat la Shakespeare, care „a împăcat-o [poezia] cu viaţa reală", şi la Scott, „cel de al doilea Shakespeare, care a desăvîrşit unirea artei cu viaţa".[21] După 1846 Bielinski a încadrat anumiţi scriitori ruşi, de exemplu pe Gogol, în „şcoala naturală".[22] Bielinski a determinat concepţiile criticilor radicali din deceniul al şaptelea dar, dintre aceştia, numai Dmitri Pisarev a folosit termenul „realism" ca o deviză. Totuşi, pentru el realism înseamnă pur şi simplu analiză, critică. „Un realist este un muncitor care gîndeşte".[23] În 1863, Dostoievski i-a atacat violent pe criticii radicali. El a fost întotdeauna împotriva naturalismului fotografic şi a pledat pentru interesul pe care-l prezintă elementul fantastic şi excepţional. În două binecunoscute scrisori, Dostoievski a declarat că are „cu totul

19 *Studio sopra E. Zola* (1877) în *Saggi critici*, ediţie îngrijită de L. Russo, Bari, 1956, vol. 3, pp. 234—276 ; cf. *ibid.*, p. 299, sfîrşitul eseului asupra romanului *L'Assommoir* (1879) : *Per una razza fantastica, amica delle frasi e della pompa.* Conferinţa *L'ideale* (1877) în *La poesia cavalleresca e scritti vari*, ediţie îngrijită de M. Petrini, Bari, 1954, pp. 308—313, şi *Il Darwinismo nell'arte* (1883), în *Saggi critici*, vol. 3, p. 325.

20 *Gli „ismi" contemporanei (Verismo, simbolismo, idealismo, cosmopolitismo) ed altri saggi*, Catania, 1898.

21 *Sobranie socinenii*, ediţie îngrijită de F. M. Golovencenko, Moscova, 1948, vol. 1, pp. 103, 107—108 [V. G. Bielinski, *Opere filozofice alese*, Cartea rusă, Bucureşti, 1956, vol. 1, pp. 156, 157].

22 *Ibid.*, vol. 3, p. 649 ; vezi nota de la p. 902 referitoare la faptul că Bulgarin a folosit termenul, în acelaşi an, ceva mai devreme [Bielinski, *Opere filozofice alese*, trad. cit., vol. II, pp. 282 şi 565 nota 267.]

23 *Socinenia. Polnoe sobranie*, ediţie îngrijită de F. Pavlenkov, ed. a IV-a, Petersburg, 1904—1907, vol. 4, p. 68.

alte concepţii despre realitate şi realism decît realiştii şi criticii noştri. Idealismul meu este mai real decît realismul lor". Realismul lui este pur, un realism de profunzime, în timp ce realismul lor este de suprafaţă. În biografia lui Dostoievski, N. N. Strahov consemnează următoarea observaţie a scriitorului: „Am fost calificat drept psiholog; e o greşeală. Eu sînt mai degrabă un realist în sens superior, adică descriu toate profunzimile sufletului omenesc".[24] Tolstoi n-a fost nici el de acord cu criticii radicali şi a manifestat o violentă antipatie pentru Flaubert, deşi, lucru destul de surprinzător, l-a apreciat pe Maupassant, scriind chiar o introducere la un volum tradus în rusă. Deşi în *Ce este arta?* Tolstoi consideră că adevărul şi adevărul emoţiei sînt obligatorii în literatură, cuvîntul „realism" nu apare de loc în scrierile lui.[25]

Această scurtă schiţă a folosirii şi răspîndirii termenului „realism" n-ar fi suficient de clară dacă n-am face unele observaţii asupra termenului „naturalism", care s-a aflat în permanentă competiţie cu „realism", fiind adesea identificat cu acesta. „Naturalism" este un vechi termen filozofic folosit pentru a desemna materialismul, epicurismul sau orice altă manifestare laică. În sens literar şi el poate fi găsit tot la Schiller, în prefaţa la *Die Braut von Messina* (1803), unde Schiller consideră că naturalismul trebuie combătut deoarece în poezie „totul este doar un simbol al realului".[26] Într-un pasaj din *Salon* (1831) care l-a impresionat profund pe Baudelaire, Heine s-a proclamat „supranaturalist în artă" dar

[24] Scrisoare către A. N. Maikov, din 11/23 dec. 1868, în *Pisma*, culegere îngrijită de A. S. Dolinin, Moscova 1928—1934, vol. 2, p. 150 şi scrisoarea către N. N. Strahov, 26 febr./10 martie 1869, *ibid.*, p. 169; în N. N. Strahov şi O. Miller, *Biografia, pisma...*, Petersburg, 1883, p. 373.

[25] De exemplu, în introducerea la *Povestiri ţărăneşti* de S. T. Semenov (1894), Tolstoi ridiculizează *La Légende de Julien l'hospitalier*; vezi *What is Art?* şi *Essays on Art*, trad. engl. de A. Maude, Oxford, 1930, pp. 17—18; introducerea la Maupassant (1894), *ibid.*, pp. 20—45.

[26] *Sämtliche Werke*, ed. Güntter-Witkowski, Leipzig, 1909—1911, vol. 20, p. 254: *Alles ist nur ein Symbol des Wirklichen.*

„naturalist" în religie.[27] Dar și acest termen, folosit frecvent pentru a desemna aderarea fidelă la natură, s-a cristalizat ca deviză literară specifică numai în Franța. El a fost adoptat de Zola, și de la publicarea prefeței la cea de a doua ediție a romanului său *Thérèse Raquin* (1868), termenul s-a identificat din ce în ce mai mult cu teoria lui privind romanul științific, experimental. Dar timp îndelungat distincția dintre „realism" și „naturalism" n-a fost stabilită clar. În *Le Roman naturaliste* (1883), Ferdinand Brunetière îi discută pe Flaubert, Daudet, Maupassant, George Eliot și Zola, toți considerați naturaliști. Separarea termenilor a avut loc mai tîrziu, ea fiind opera cercetării literare moderne.

Astfel, trebuie să facem o distincție între sensurile atribuite termenilor de „realism" și „naturalism" în secolul trecut și procesul prin care cercetarea literară modernă a aplicat la trecut termenul de „realism" sau de „perioadă realistă". Desigur că cele două procese nu sînt independente unul de celălalt : sugestia inițială ne-a fost dată de dezbaterile timpului. Totuși, ele nu sînt același lucru. Și aici situația diferă considerabil de la o țară la alta.

În Franța, termenii „realism" și „naturalism", acesta din urmă desemnînd un stadiu tîrziu, distinct, al realismului, sînt ferm încetățeniți. Mai ales cărțile lui Pierre Martino, *Le Roman réaliste* (1913) și *Le Naturalisme français* (1923) au confirmat distincția : „naturalismul" este doctrina lui Zola ; el implică o abordare științifică a problemelor și are la bază o filozofie materialistă, deterministă, spre deosebire de realismul mai vechi, ai cărui reprezentanți aveau o poziție filozofică mult mai puțin clară sau unitară. O carte bună este *Les Origines du roman réaliste* (1912) a lui Gustave Reynier, care urmărește metoda realismului de la *Satyricon* al lui Petronius pînă la Rabelais, la *Celestina* din Spania și la literatura

[27] *Salon* (1831), în *Werke*, ediție îngrijită de O. Walzel, Leipzig, 1912—1915, vol. 6, p. 25 : *In der Kunst bin ich Supernaturalist.*

franceză despre ţărani şi cerşetori din secolul al XVI-lea. Atît prin exemplele pe care le dă, cît şi prin ceea ce exclude, Reynier anticipează unele idei ale lui Auerbach : realismul nu trebuie să fie satiric sau comic pentru a fi realism.

În Anglia, folosirea termenului „realism" ca termen desemnînd o perioadă este încă foarte rară. În capitolele consacrate istoriei literaturii engleze de la începutul secolului al XX-lea, cunoscutele *Cambridge History of English Literature* şi *English Literature* de R. Garnett şi E. Gosse nu folosesc termenul decît accidental. Gissing este numit „realist" din cauză că a suferit influenţa lui Zola, şi ni se spune că „Ben Jonson a intenţionat să fie ceea ce noi numim astăzi un «realist» sau «naturalist»." [28] A fost nevoie ca literatura engleză să fie studiată de un american, Norman Foerster, pentru a se sugera că termenul de „Victorian" ar trebui înlocuit cu cel de „realist". [29]

În cercetarea literară americană găsim poziţia opusă celei engleze. Aici „realism" este un termen bine încetăţenit, mai ales, cred eu, de cînd Vernon Parrington a dat titlul de *The Beginnings of Critical Realism* (1930) celui de al treilea volum al lucrării sale *Main Currents of American Thought*. Un recent volum colectiv, *Transitions in American Literary History* (1954) manipulează conceptul de „realism" ca perioadă aproape cu siguranţa unui istoric literar german. Spre deosebire de naturalism, se susţine în această carte, realismul nu se angajează, în primul rînd, în critică socială, ci se ocupă de conflictul dintre idealurile americane moştenite — încrederea în om şi în individ — şi crezul pesimist, determinist, al ştiinţei moderne. [30] În *American Literary Natu-*

[28] Despre Gissing, *Cambridge History of English Literature*, 14, 458 ; despre Ben Jonson, R. Garnett şi E. Gosse, *English Literature. An Illustrated Record*, 1903—1904, vol. 2, p. 310.

[29] *The Reinterpretation of Victorian Literature*, culegere îngrijită de Joseph E. Baker, Princeton, 1950, pp. 58—59.

[30] Robert O. Falk, *The Rise of Realism*, în *Transitions in American Literary History*, culegere îngrijită de H. H. Clark, Durham, N. C., 1954.

ralism (1956) Charles Walcutt a descris bine ceea ce el a numit „curentul dublu" al naturalismului, „îmbinarea exortației fervente cu ideea unei inevitabilități maiestuoase". [31]

În *Wirklichkeit und Illusion* (1957) Richard Brinkmann a trecut în revistă discutarea realismului în Germania, respingînd toate teoriile în favoarea teoriei lui proprii, iar Bruno Markwardt, în cel de-al patrulea volum al foarte eruditei sale *Geschichte der deutschen Poetik* (1959), a studiat chiar și cele mai neînsemnate declarații ale unor scriitori de mîna a cincea, clasificîndu-le teoriile în cele mai ciudate compartimente. Există, ni se spune, un *Frührealismus* (realism timpuriu), un *religiös-ethischer Realismus* (realism religios-etic), un *Idealrealismus* (realism ideal), există *der konzentrierende Typ des Realismus* (realismul de tip concentrat), *der konsequente, besonnene Realismus* (realismul consecvent, ponderat), *der naturalistische Realismus* (realismul naturalist) [32] etc., etc., pînă cînd ni se-nvîrte capul din cauza dansului acestor palide categorii și nu mai observăm că Markwardt salută drept descoperiri cele mai străvechi locuri comune despre viață, adevăr, verosimilitate și obiectivitate. [33] Markwardt este categoric provincial : nimic nu s-a întîmplat vreodată în afara Germaniei, iar Aristotel (deși menționat în mai multe rînduri) nu s-a gîndit nicicînd la imitarea naturii, probabilitate sau patos. Francezii nu există : Flaubert, Taine, frații Goncourt nu figurează în foarte completul său indice.

La cealaltă extremă se situează *Mimesis* (1946) al lui Erich Auerbach. Auerbach are un orizont internațional și privește cu atîta suspiciune încercările de a categorisi *die Geistesgeschichte*, încît ne este greu să descoperim ce înțelege el prin „realism". El însuși ne spune că i-ar fi plăcut să-și fi scris cartea fără a folosi „expresii ge-

[31] Minneapolis, Minn., 1956, p. 9.

[32] Berlin, 1959, pp. 96, 102, 216, 378, 291 și passim.

[33] Vezi de exemplu pp. 615, 660, 680, 691 ; de exemplu, în opera lui Thackeray nu există satiră, p. 666.

nerale". Am arătat în altă parte[34] că Auerbach încearcă să combine două concepţii contradictorii privind realismul. Primul tip de realism, care ar putea fi numit existenţialism, este preocupat de revelaţia dramatică a realităţii în momentele în care se iau hotărîri supreme, în situaţii-limită : cînd Avraam e gata să-l jertfească pe Isaac, cînd Madame du Chastel hotărăşte să nu-şi salveze fiul de la execuţie cînd ducele de Saint-Simon îl întreabă pe negociatorul iezuit ce vîrstă are. Al doilea tip de realism este realismul francez al secolului al XIX-lea, despre care Auerbach spune că zugrăveşte realitatea contemporană, cufundat în concreteţea dinamică a cursului istoriei. Istorismul contrazice existenţialismul. Existenţialismul vede omul expus în goliciunea şi singurătatea lui, este neistoric, chiar antiistoric. Aceste două laturi ale concepţiei lui Auerbach despre realism se deosebesc şi prin provenienţa lor istorică. „Existenţialismul" vine de la Kierkegaard, a cărui întreagă filozofie a fost un protest împotriva lui Hegel, strămoşul istorismului şi al conceptului de *Geistesgeschichte*. În sensibila şi docta carte a lui Auerbach, conceptul de „realism" a căpătat un sens foarte special : realismul nu trebuie să fie didactic, moralist, retoric, idilic sau comic. Astfel, Auerbach nu are nimic de spus despre drama burgheză sau despre romanul realist englez din secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea ; realiştii ruşi şi toţi scriitorii germani din secolul al XIX-lea sînt excluşi, fiind consideraţi sau didactici, sau idilici. Numai cîteva pasaje din *Biblie* şi din Dante, iar dintre moderni doar Stendhal, Balzac, Flaubert şi Zola sînt la înălţimea exigenţelor lui Auerbach.

În *Wirklichkeit und Illusion* (1957) Richard Brinkmann ajunge şi el la o concluzie foarte subiectivă. El ignoră dezbaterea istorică şi se concentrează asupra unei analize ingenioase a trei povestiri germane : *Armer Spielmann* (1848) de Grillparzer, *Zwischen Himmel und Erde* (1855) de Otto Ludwig şi *Beate und Mareile* (1903) de

[34] *Auerbach's Special Realism*, în *Kenyon Review*, 16/1956, pp. 299—307.

Eduard von Keyserling. Brinkmann susţine că realismul atinge apogeul în povestirea lui Kayserling deoarece aici naratorul se limitează la prezentarea sentimentelor unui singur personaj, eroul, un *Junker* prusac care oscilează între două femei. Brinkmann găseşte expresia fundamentală a realismului sau, mai degrabă, a realităţii în tehnica fluxului conştiinţei, în încercarea de „dramatizare a stărilor sufleteşti", o tehnică prin care, de fapt, s-a ajuns la cea mai radicală dizolvare a realităţii obişnuite. Brinkmann îşi dă foarte bine seama de paradoxul acestei „inversări", prin care atenţia acordată elementului real şi individual a dus, în cele din urmă, la opere atît de „nerealiste", în sens tradiţional, ca cele ale lui Joyce, Virginia Woolf şi Faulkner. Brinkmann nu analizează nici un text care ar putea fi numit strict „realist", şi aceasta, în parte, din cauză că în corpul cărţii — în ciuda perspectivei internaţionale a concluziei — atenţia lui este atît de complet reţinută de orizontul german, încît se ocupă numai de realiştii germani întîrziaţi sau formaţi prin influenţă străină. Concluzia că „experienţa subiectivă... este singura experienţă obiectivă", [35] identifică impresionismul, notarea exactă a stărilor de spirit, cu realismul şi îl proclamă drept unicul realism adevărat. Sensul acceptat al realismului, realismul aşa cum a fost înţeles în secolul al XIX-lea, este complet răsturnat. El este înlocuit cu un realism individualizant, fragmentar, subiectiv care refuză să recunoască o ordine obiectivă a lucrurilor ; care este chiar solipsism de tipul celui al lui Pater sau Proust. Individualul este numit „singura realitate", ca şi în filozofia existenţialistă. Punctul de culminaţie al realismului german nu este *Familia Buddenbrook* (1901) a lui Thomas Mann, ci *Lieutenant Gustl* (1901) a lui Arthur Schnitzler. Filozoful realismului ar fi nu Taine sau Comte, ci Bergson. [36]

[35] Tübingen, 1957, p. 298 : *Das Subjektive, das subjektive Erleben, die subjektive Erkenntniss, der subjektive Trieb sind — zugespitzt formuliert — das einzig Objektive.*

[36] *Ibid.*, pp. 319, 327.

În Germania fiecare lucrează pe cont propriu și caută realismul oriunde vrea să-l găsească. În Italia, cu excepția criticilor marxiști, nimeni nu discută problema realismului. Acest lucru se datorește influenței lui Croce, pentru care nu există natură sau realitate în afara spiritului, iar artistul nu trebuie să-și pună problema relației dintre realitate și spirit. Pentru el „realismul" este (ca și „romantismul") doar un pseudoconcept, o categorie a unei retorici învechite. [37]

În Uniunea Sovietică discuțiile se poartă în legătură cu termeni ca „realism critic", „realism democratic radical", „realism proletar" și „realism socialist", care, după cum ni se spune în *Teoria literaturii* a lui Timofeev, reprezintă „împlinirea oricărei arte și literaturi". [38]

Dintre marxiști, Georg Lukács a dezvoltat, credem noi, una dintre cele mai coerente teorii ale realismului. Ea începe cu teza marxistă că literatura este o „reflectare a realității" și că e oglinda cea mai fidelă atunci cînd reflectă deplin contradicțiile dezvoltării sociale, adică, în practică, atunci cînd autorul reușește să înțeleagă structura societății și direcția viitoare a evoluției ei. Naturalismul este combătut, deoarece se ocupă de suprafața vieții de toate zilele și de omul mediu, în timp ce realismul creează tipuri care sînt și reprezentative și profetice. Lukács strînge la un loc o serie de criterii care îi permit să judece literatura în funcție de caracterul ei progresist (care poate fi inconștient, chiar contrar opiniilor politice ale autorului) și în funcție de caracterul complex, reprezentativ, conștient și profetic al figurilor create de marii realiști. Deși criteriile lui sînt predominant ideologice, în unele pagini el reformulează problema „concretului universal" și reia problema „tipului

[37] Croce, *Estetica*, Bari, p. 118 ; *Breviario di estetica* în *Nuovi saggi di estetica*, Bari, 1948, pp. 39—40 ; *Aestetica in nuce*, în *Ultimi saggi*, Bari, 1948, p. 21.

[38] L. I. Timofeev, *Teoria literaturi*, Moscova, 1938, citată de Rufus W. Mathewson, Jr., *The Positive Hero in Russian Literature*, New York, 1958, p. 7.

ideal" într-o corelaţie extrem de strînsă cu principala tradiţie a esteticii germane.[39]

În afară de interesul intrinsec pe care îl prezintă, această scurtă trecere în revistă a accepţiunilor din secolul trecut şi a interpretărilor moderne date termenului „realism" urmăreşte să stabilească două lucruri. Primul: interpretarea dată de scriitorii şi criticii dintr-o anumită perioadă literaturii respective nu trebuie să fie obligatorie pentru cercetătorii moderni care, precum noi înşine, au sarcina periodizării. Noi nu ne putem limita la scriitorii care s-au autonumit realişti şi nici nu ne putem mulţumi cu teoriile elaborate în epoca respectivă. Al doilea: enorma varietate de opinii, adesea absolut contradictorii, existentă în cercetarea modernă în ceea ce priveşte conţinutul conceptului de „realism" şi literatura la care se referă trebuie să ne servească drept avertisment, îndemnîndu-ne să nu pierdem contactul cu teoriile de bază ale timpului şi cu capodoperele recunoscute ale mişcării. Dar dacă studiul aplicării termenului în epoca respectivă nu ne poate determina opiniile, trebuie în schimb, cred eu, să recunoaştem importanţa conştiinţei autorilor de a aparţine unei noi mişcări, chiar dacă este formulată fără a se folosi termenii pe care îi folosim noi astăzi. Perioada din jurul revoluţiei din iulie 1830 a fost în general considerată, şi în literatură, sfîrşitul unei epoci şi zorii unei ere noi. Formula lui Heine, *das Ende der Kunstperiode* (sfîrşitul perioadei artistice) este tot atît de valabilă pentru Franţa cît şi pentru Italia sau Anglia. Pentru a denumi elementul nou apărut în literatură nu avem nevoie de termenul „realism": în Germania el ar putea fi exprimat prin „poezia vieţii" a lui Wienbarg, sau prin profundul regret al lui Gervinus legat de faptul că Germania a trebuit să treacă de la artă la politică. În Franţa el s-ar putea exprima prin deviza *être de son temps* sau prin idealurile utilitariste ale adepţilor lui

[39] Cf. şi Peter Demetz, *Zwischen Klassik und Bolschewismus. Georg Lukács als Theoretiker der Dichtung*, în *Merkur*, 12/1958, pp. 501—515.

Saint-Simon sau ale lui Leroux. În Anglia el ar putea fi găsit în orientarea lui Carlyle spre unica realitate a poeziei, iar în Rusia, în ultimele scrieri ale lui Bielinski, în care acesta exaltă orientarea lui Puşkin spre viaţa reală, îl laudă pe tînărul Dostoievski (apreciere atît de repede retractată) pentru *Oameni sărmani* şi pe Turgheniev pentru primele *Povestiri ale unui vînător*. Pe scurt, a existat sentimentul general că romantismul s-a sfîrşit, că s-a născut o nouă eră, preocupată de realitate, de ştiinţă şi de viaţa pămîntească. În mod similar, am putea arăta documentat că la sfîrşitul anilor 1890 a existat conştiinţa faptului că realismul şi naturalismul au îmbătrînit, locul lor urmînd să fie luat de o nouă artă, indiferent dacă se va numi simbolică, neoromantică sau altfel.

Putem acum trece la sarcina noastră finală şi cea mai importantă, aceea de a prezenta (nu spun „a defini") un concept al realismului ca perioadă, un concept substanţial, care să satisfacă exigenţele ce le-am formulat: El va trebui să reprezinte mai mult decît simpla descriere a unui stil literar care a existat în toate timpurile şi epocile, deoarece nu încercăm să stabilim o tipologie literară, ci un concept referitor la o perioadă. Dacă vrem să fie un concept semnificativ, va fi necesar să-l putem diferenţia clar de conceptele cu care îl vom compara, cele de clasicism şi romantism. Şi dacă vrem să fie un concept referitor la o perioadă, nu se cade să fie conceput atît de îngust încît să excludă scriitori care au dominat epoca şi care par a fi cît se poate de reprezentativi şi de tipici pentru aceasta.

Să pornim de la o definiţie foarte simplă şi să spunem că realismul este „reprezentarea obiectivă a realităţii sociale contemporane". Această definiţie, recunosc, nu spune mare lucru şi suscită întrebarea ce se înţelege prin „obiectiv" şi ce se înţelege prin „realitate". Dar să nu ne grăbim să abordăm probleme fundamentale, ci să cercetăm această caracterizare într-un context istoric, ca o armă polemică împotriva romantismului, ca o teorie care presupune atît excluderea cît şi includerea anumitor elemente.

Ea exclude elementul fantastic, feeric, alegoric și simbolic, tot ce este foarte stilizat, pur abstract și decorativ. Aceasta înseamnă că nu vrem mituri, nu vrem *Märchen*, nu vrem o lume a viselor. Ea implică de asemenea excluderea improbabilului, a purei întîmplări și a evenimentelor extraordinare, deoarece, în ciuda tuturor deosebirilor locale și personale, în epoca respectivă prin realitate se înțelegea, în mod evident, lumea ordonată a științei secolului al XIX-lea, o lume a cauzei și a efectului, o lume fără miracol, fără transcendental, chiar dacă, personal, individul și-a păstrat o credință religioasă. Termenul „realitate" este, de asemenea, un termen care include anumite elemente : aspectele urîte, revoltătoare, vulgare sînt subiecte legitime ale artei. Subiecte care fuseseră considerate tabu, de exemplu, tratarea relațiilor sexuale și descrierea chinurilor agoniei (iubirea și moartea au fost întotdeauna permise), sînt acum admise în domeniul artei.

În această privință situația din Franța este oarecum deosebită : datorită autorității clasicismului francez, vechea teorie a celor trei niveluri stilistice și-a păstrat influența mult mai mult timp. Stilul umil era ținut la locul său : el putea fi folosit numai în satiră, în operele burlești și în cele comice. Dispariția celor trei niveluri stilistice este una din temele principale ale marii cărți a lui Auerbach. Dar concentrîndu-se atît de exclusiv asupra Franței, unde din motive politice neoclasicismul a supraviețuit cel mai mult, în întreaga perioadă a Revoluției și a imperiului napoleonian și chiar și după Restaurație, Auerbach face ca dispariția nivelurilor stilistice, amestecul genurilor și, astfel, apariția unui realism serios să se prezinte ca un fenomen mult prea brusc, datorat numai lui Stendhal și Balzac. În Anglia situația a fost cu totul alta ; aici Shakespeare amestecase complet stilurile și genurile, și doar declarînd că tot ce e didactic și moralist este exclus din realism, poate Auerbach să neglijeze, ca nepertinente, operele lui Defoe, Richardson și Fielding, și întreaga tragedie domestică engleză. De altfel, mă îndoiesc

că realiştii francezi au fost atît de complet nedidactici cum se pretinde teoria lui Flaubert ; şi în ciuda intenţiilor lor didactice, nu mi se pare recomandabil să eliminăm din sfera realismului scriitori ca George Eliot sau Tolstoi.

Trebuie să recunoaştem că definiţia noastră iniţială, „reprezentarea obiectivă a realităţii sociale contemporane", implică sau ascunde didacticismul. În teorie, o reprezentare absolut fidelă a realităţii ar trebui să excludă orice tip de intenţie sau propagandă socială. Evident, dificultatea teoretică a realismului, caracterul lui contradictoriu, constă tocmai în aceasta. Contradicţia ne poate fi clară ca lumina zilei, dar este lesne de înţeles că, în perspectiva istoriei literare, simpla trecere la zugrăvirea realităţii sociale contemporane implică o lecţie de compasiune umană, un pas spre reformism şi critică socială şi adesea un gest de dezicere şi de repulsie faţă de societate. Între a descrie şi a prescrie, între a reda adevărul şi a instrui există o tensiune, un conflict ce nu poate fi rezolvat logic, dar care caracterizează literatura de care ne ocupăm. În noul termen „realism socialist", contradicţia este mărturisită absolut deschis : scriitorul are obligaţia să descrie societatea aşa cum *este*, dar trebuie, de asemenea, s-o descrie aşa cum ar trebui să fie sau cum va fi.

Acest conflict explică importanţa capitală a conceptului de „tip" pentru teoria şi practica realismului, deoarece „tipul" constituie puntea dintre prezent şi viitor, dintre realitate şi idealul social. Termenul „tip" are o istorie complexă, pe care aici nu o pot schiţa decît foarte pe scurt. În Germania, Schelling l-a folosit pentru a desemna o figură mare, universală, de proporţii mitice : Hamlet, Falstaff, Don Quijote, Faust sînt tipuri.[40] În această accepţiune termenul a fost importat în Franţa de Charles Nodier, la care îl găsim în eseul *Des Types en littérature* (1832),[41] şi este folosit în întreaga stranie rap-

[40] Vezi lucrarea mea *History of Modern Criticism*, vol. 2, p. 77.

[41] În *Rêveries littéraires, morales et fantastiques*, Bruxelles, 1832, pp. 41—48.

sodie a lui Hugo dedicată lui Shakespeare (1864). Don Juan, Shylock, Ahile, Iago, Prometeu și Hamlet[42] sînt exemplele de „tipuri", de personaje adamice — modele arhetipale, am spune noi astăzi — pe care le dă Hugo. Dar paralel cu acest sens, apare un al doilea sens al termenului „tip", acela de „tip social". În această accepțiune, „tip" a înlocuit cuvîntul mai vechi, *caractère*, care căpătase sensul de „caracter individual" și își pierduse legătura cu Teofrast și La Bruyère. Balzac, în prefața la *Comedia umană* (1842), spune că se consideră un scriitor care studiază tipurile sociale, iar George Sand, după cum rezultă din prefața la romanul *Le Compagnon du tour de France* (1851), concepe în mod clar „tipul" ca pe un model social demn de a fi imitat în viață.[43] În primele teorii ale realismului folosirea descriptivă a termenului predomină. La Taine, această teorie a tipurilor sociale este combinată cu idealul hegelian. Uneori Taine concepe tipurile ca surse care îi permit să descopere stratificarea socială și, stăpînit de această idee, analizează personajele din fabulele lui La Fontaine, din operele lui Shakespeare, Balzac și Dickens. În prelegerile *De l'idéal en art* (1867), Taine clasifică însă tipurile în funcție de valoarea lor sosocială și exaltă eroii ca „tipuri" și modele pentru societate. În netă contradicție cu obișnuita lui admirație pentru marele criminal sau monoman pasionat, Taine trebuie să ierarhizeze tipurile pe o scară de valori care duce, de la femei ideale ca Miranda, Imogen și Ifigenia lui Goethe, la martiri și, în cele din urmă, la eroii vechilor epopei : Siegfried, Roland și Cidul. „Mai sus, și într-o sferă superioară, se află... mîntuitorii și zeii Greciei... Iudeei și creștinătății". Lucru destul de ciudat, la Taine, Dumnezeu devine un tip, un erou, un model, un ideal.[44]

[42] Despre Hugo vezi lucrarea mea *History of Modern Criticism*, vol. 2, pp. 257—258.

[43] Pentru Balzac, George Sand, vezi articolul meu *Hippolyte Taine's Literary Theory and Criticism*, în *Criticism*, 1/1959, pp. 16—17.

[44] *Ibid.*, p. 18 ; din *De l'Idéal*, Paris, 1867, pp. 107—108 : *Plus haut encore et dans un ciel supérieur sont... les sauveurs et les dieux de la Grèce... de la Judée et du christianisme.*

Acest interes pentru tip apăruse şi în gîndirea literară rusă : Bielinski folosise termenul în sensul lui romantic german. Într-un articol despre Gogol (1836) el arată că sarcina principală a artistului este să creeze tipuri, figuri care, deşi persoane individuale, să aibă totuşi semnificaţie universală. Exemplele date de Bielinski sînt Hamlet, Othello, Shylock şi Faust, cărora li-l adaugă, fapt destul de surprinzător, pe locotenentul Pirogov, eroul povestirii *Nevski Prospekt* a lui Gogol, considerat de el „tip printre tipuri", un „mit mistic".[45] Se pare însă că Dobroliubov (1836—1861) a fost primul critic din Rusia şi din lumea întreagă care a arătat că tipurile sociale oglindesc viziunea caracteristică a unui scriitor, independent de intenţiile lui conştiente şi uneori chiar împotriva acestora. Dobroliubov face o distincţie între sensul evident şi sensul latent al unei opere literare şi consideră că tipurile sociale sînt puncte de cristalizare a schimbărilor sociale. Din păcate, în activitatea lui critică el s-a dovedit incapabil să rămînă credincios acestei idei centrale şi adesea a considerat că tipurile doar „facilitează formarea şi răspîndirea unor idei corecte asupra lucrurilor".[46] Artistul trebuie să fie un moralist şi, în acelaşi timp, un om de ştiinţă. Ştiinţa şi ficţiunea trebuie să se contopească, dar pentru Dobroliubov „ştiinţa" este doar gîndirea „corectă", adică revoluţionară, radicală, socială şi morală. Ceea ce pare a fi o fuziune platonică a adevărului, binelui şi frumosului, devine pur şi simplu didacticism şi, adesea, o simplistă alegorizare a tipurilor, în scopuri polemice imediate. Astfel, Oblomov, nobilul indolent din romanul lui Goncearov, este pentru Dobroliubov, care uită complet textul real al cărţii, un „tip" în acest sens de exemplu şi de avertisment, o alegorie a stării de înapoiere a Rusiei ţariste. Principalul rival al lui Dobroliubov, Dmitri Pisarev (1840—1868), l-a inter-

[45] Bielinski, *Sobranie socinenii*, Moscova, 1948, vol. 1, pp. 136—137 [V. G. Bielinski, *Opere filozofice alese*, trad. cit., vol. 1, pp. 192—193.]

[46] Dobroliubov, *Izbrannie socineniia*, sub redacţia lui A. Lavreţki, Moscova, 1947, p. 104.

pretat pe Bazarov, eroul din romanul *Părinți și copii* al lui Turgheniev, ca pe o întrupare a tipului omului nou, ca pe vestitorul noii generații. În Bazarov, Pisarev s-a descoperit pe sine însuși și generația lui, într-un autentic act de autorecunoaștere și autocritică, un caz aproape unic, care justifică, cred eu, metoda celor ce tratează figurile literare fără să țină seama de intențiile evidente ale autorului.[47] Cred că criticii din Rusia s-au concentrat mai mult decît cei din alte țări asupra acestei probleme a eroului, atît a celui negativ cît și a celui pozitiv: „omul de prisos" pe care l-au găsit în Oneghin al lui Pușkin, în Peciorin al lui Lermontov și în Oblomov al lui Goncearov; eroul pozitiv pe care l-au salutat în Bazarov, nihilistul, sau în Rahmetov, revoluționarul din romanul lui Cernîșevski *Ce-i de făcut?* Acest roman a schimbat întreaga direcție a vieții unor oameni de seamă. Lenin a văzut în Rahmetov idealul său; la fel Dimitrov, comunistul bulgar din procesul de la Leipzig.[48] Problema „tipului" și „tipicului" enunță problema universalului și particularului, a concretului universal al lui Hegel, și ridică problema eroului, a caracterului lui reprezentativ și, prin urmare, a revendicărilor sociale implicate într-o operă literară.

În teoria realistă importanța acordată tipului este aproape universală; că literaturile vestice au cunoscut pînă și tipul exemplar este evident, dacă ne gîndim doar la Enea, la eroii romanelor cavalerești, la sfinții din legende, la Robinson Crusoe sau la Werther, care toți au devenit modele în viața reală. În secolul al XIX-lea teoria tipurilor a fost criticată, după cîte știu, numai de către De Sanctis, marele critic italian care l-a învățat pe Croce să sublinieze importanța concretului și individualului în artă. De Sanctis susține că „a spune că Ahile e întruchiparea forței și curajului și că Tersit e întruchiparea slă-

[47] Pisarev, *Bazarov* (1862), *Realiștii* (1864) în *Socinenia*, ediție îngrijită de F. Pavlenkov, Petersburg 1909—1913, vol. 2.

[48] După Mathewson, *The Positive Hero*, pp. 104—106.

biciunii şi laşităţii este inexact, deoarece aceste însuşiri pot căpăta, în indivizi, infinite expresii, Ahile e Ahile şi Tersit e Tersit". De Sanctis consideră, cel mult, că tipul este rezultatul unui proces de dizolvare realizat de timp, în cursul căruia indivizi precum Don Quijote, Sancho Panza, Tartuffe şi Hamlet sînt reduşi, în imaginaţia populară, la simple tipuri, fiind astfel deposedaţi de individualitatea lor.[49] Principalul teoretician al realismului italian, Luigi Capuana, împărtăşeşte această părere. Evident influenţat de De Sanctis, el declară categoric că „tipul este un lucru abstract ; este cămătarul, dar nu Shylock ; este omul bănuitor, dar nu Othello ; este omul nehotărît, omul himerelor, dar nu Hamlet."[50]

În ciuda implicaţilor sale didactice şi normative, tipul păstrează extrem de importanta relaţie cu observaţia socială obiectivă. „Obiectivitatea" este în mod cert cealaltă deviză principală a realismului. Obiectivitatea îşi are şi ea latura ei negativă : neîncrederea în subiectivism, în exaltarea romantică a eului ; în practică, ea înseamnă adesea renunţarea la lirism, la exprimarea dispoziţiei personale. În poezie, parnasienii au dorit să atingă şi au atins *l'impassibilité* ; în proză, principala cerinţă tehnică a teoriei realiste a ajuns să fie impersonalitatea, completa absenţă a autorului din opera sa, suprimarea oricărui amestec al autorului. Teoria şi-a avut principalul purtător de cuvînt în Flaubert, dar ea l-a preocupat şi pe Henry James, iar, în Germania, Friedrich Spielhagen a dedicat o carte întreagă apologiei ei.[51] Spielhagen ape-

[49] *La Giovinezza di Francesco De Sanctis*, culegere îngrijită de P. Villari, ed. a XVIII-a, Neapole, 1926, p. 314 : *Dire che Achille è il tipo della forza e del corragio, e che Tersite è il tipo della debolezza a della vigliaccheria, è inesatto, potendo queste qualità avere infinite espressioni negl'individui : Achille è Achille, e Tersite è Tersite.* Vezi şi *Lezioni sulla Divina Commedia*, ediţie îngrijită de M. Manfredi, Bari, 1955, p. 350.

[50] *Gli „ismi" contemporanei*, p. 46 : *Il tipo è cosa astratta : è l'usuraio, ma non è Shylock ; è el sospettoso, ma non è Othello : è l'esitante, il chimerizzante, ma non è Amleto.*

[51] Friedrich Spielhagen, *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, 1883. Vezi articolul mai vechi, *Über Objektivität im Roman*, 1863, în *Vermischte Schriften*, Berlin, 1864, vol. 1, pp. 174—197.

lează la teoria epopeii, în special la eseul lui Wilhelm von Humboldt despre *Hermann şi Dorothea* (1799), deşi, desigur, completa obiectivitate a epopeii a fost subliniată şi mai înainte, de exemplu de Goethe şi de fraţii Schlegel [52] care, la rîndul lor, s-au putut inspira din laudele aduse de Aristotel lui Homer. Cam în aceeaşi perioadă, în teoria literară germană şi în critica engleză era constant elogiată absoluta obiectivitate a lui Shakespeare, distanţa şi superioritatea lui faţă de creaţia sa. Contrastul dintre poezia obiectivă şi poezia subiectivă, implicit şi eseul lui Schiller *Über naive und sentimentalische Dichtung*, a fost exprimat deosebit de explicit de Friedrich Schlegel. După părerea lui, anticii erau obiectivi, imparţiali, impersonali, în timp ce modernii sînt subiectivi, părtinitori, personali. Trebuie să remarcăm însă că pentru Friedrich Schlegel numai epopeea şi drama trebuie să fie obiective ; după părerea lui, romanul, pe care realiştii îl consideră cel mai obiectiv gen, se deosebeşte de epopee prin aceea că el trebuie să exprime mai curînd o dispoziţie subiectivă : ca propriul său roman *Lucinde* sau ca romanele lui Sterne şi Diderot. [53] Această subliniere a importanţei obiectivităţii este frecventă şi la ceilalţi mari esteticieni germani ai timpului. „Ironia" lui Solger este ironia lui Sofocle şi Shakespeare, cea mai înaltă obiectivitate a artistului. [54] Schopenhauer face în permanenţă o distincţie între poeţi de prim rang, poeţi obiectivi ca Shakespeare şi Goethe, şi simpli „ventriloci", poeţi de rangul al doilea, precum Byron, care, prin gura personajelor lor, vorbesc numai despre ei înşişi. [55] Aceleaşi teorii privind obiectivitatea epopeii şi a marii arte clasice sînt expuse foarte pregnant şi de către Hegel. [56]

În Anglia, Coleridge a preluat termenii obiectiv-subiectiv, a reprodus teoria epopeii şi l-a preamărit pe Shake-

[52] Vezi lucrarea mea *History of Criticism*, vol. 2, pp. 50—51.
[53] *Ibid.*, pp. 19—20.
[54] *Ibid.*, p. 300
[55] *Ibid.*, p. 310.
[56] *Ibid.*, pp. 324 şi urm.

speare în care a văzut o „zeitate spinoziană — o forță creatoare omniprezentă". [57] Prietenul din tinerețe al lui Coleridge, William Hazlitt, a compus mereu variații pe tema deosebirii dintre poeții obiectivi, Shakespeare și Scott, și poeții subiectivi, Byron și Wordsworth. Scott, ne spune el, nu este niciodată „acest corp opac, supărător, care-ți stă în cale, eclipsînd soarele adevărului și naturii". [58] Carlyle a exprimat o apreciere similară a poeților obiectivi, Goethe și Shakespeare, iar contemporanul său Keats a definit caracteristica poetului în acești termeni : „el nu are un eu, fiind totul și nimic... El creează un Iago cu aceeași desfătare cu care creează o Imogen". [59]

Nu cunoaștem cu certitudine căile pe care aceste teorii s-au infiltrat în Franța, ajungînd în teoria romanului. Vechea imagine a oglinzii continuă să se afle în centrul teoriei romanului elaborate de Stendhal. Într-un faimos epigraf la un capitol din *Roșu și negru,* Stendhal a numit romanul „o oglindă pe care o plimbi de-a lungul unui drum" *, reflectînd, se poate presupune, chiar și băltoacele de pe drum. El folosise aceeași imagine în prefața la romanul mai vechi, *Armance* : „Este oare vina lor dacă prin fața acestei oglinzi au trecut oameni urîți ? De partea cui este o oglindă ?" [60] La Flaubert și la Henry James această recomandare a unei imitații literale și totale devine norma foarte clară a eliminării intervențiilor directe ale autorului. Autorul nu trebuie să comenteze, nu trebuie să pună în fața ochilor noștri tabele indicatoare care să ne spună cum să reacționăm față de personajele

[57] *Specimens of the Table Talk,* Londra, 1851, p. 71 ; vezi lucrarea mea *History of Criticism,* vol. 2, p. 162.

[58] *Complete Works,* ediție îngrijită de Howe, Londra, 1930, vol. 16, p. 401 ; vezi lucrarea mea *History of Criticism,* vol. 2, p. 202.

[59] *Ibid.,* vol. 2, p. 214 ; *Letters,* ed. M. B. Forman, Oxford, 1952, p. 227, (27 octombrie 1818).

* Stendhal, *Roșu și negru,* în românește de Gelu Naum, București, E.L.U., 1968, p. 82.

[60] Cap. 13 : *Un roman : c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin ;* prefața la *Armance : Est-ce leur faute si des gens laids ont passé devant ce miroir ? De quel part est un miroir ?* Vezi lucrarea mea *History of Criticism,* vol. 2, p. 412.

lui şi faţă de întîmplările relatate. Pentru Henry James acest principiu este linia de demarcaţie netă dintre romanul vechi şi romanul nou. El îl critică pe Trollope pentru că „îşi procură o satisfacţie sinucigaşă amintindu-i mereu cititorului că povestea pe care o spune este, în fond, doar o iluzie". James îi reproşează lui Trollope că „recunoaşte că faptele pe care le povesteşte nu s-au întîmplat cu adevărat şi că el poate da naraţiunii orientarea preferată de cititor. O asemenea trădare a unei funcţii sacre îmi pare, mărturisesc, o teribilă crimă." În schimb James îl preţuieşte pe Turgheniev pentru că este „mai presus de tactica stranie şi de mîna a doua care constă în a explica sau prezenta [personajele] reprobîndu-le sau luîndu-le apărarea." James este foarte dogmatic în privinţa acestei metode care, după părerea lui, este absolut necesară pentru realizarea iluziei în roman, în ciuda faptului că, spre deosebire de Flaubert, el recunoaşte că e imposibil şi chiar fals să încerci să realizezi o impersonalitate absolută: „Perspectiva romanului şi selectarea faptelor rezidă în simţul personal şi în experienţa personală, şi nu s-a descoperit încă o cale directă pe care să se ajungă la ele, în interesul ficţiunii plauzibile". [61]

Soluţiile care s-au descoperit (dacă sînt într-adevăr soluţii) au fost impasibilitatea lui Flaubert, notaţia exactă a fraţilor Goncourt şi procedeul ştiinţific al lui Zola. În orice caz, Joseph Warren Beach are dreptate cînd spune: „Dacă arunci o privire generală asupra romanului englez de la Fielding la Ford [şi ar fi putut adăuga romanul francez, german, rus, american etc.] lucrul care te impresionează mai mult decît oricare altul este eclipsarea autorului". [62] Fielding, Scott, Dickens, Trollope, Thackeray ne spun mereu ce cred ei despre personajele lor şi ce se cuvine noi să credem despre ele. Thackeray îşi mînuieşte

61 *Partial Portraits*, Londra, 1919, pp. 116, 379; *The Future of the Novel*, culegere de articole alcătuită de L. Edel, New York, 1956, p. 232; *Notes on Novelists*, New York, 1916, p. 36.

62 *The Twentieth Century Novel*, New York, 1932, p. 14.

degajat şi cu dragoste marionetele. George Eliot ne spune exact de ce n-o place pe frivola, superficiala şi drăguţa Hetty Sorrel. * Cu un secol mai înainte, Laurence Sterne parodiase în mod necruţător toate convenţiile romanului realist şi spulberase, absolut deliberat, orice iluzie, jonglînd cu numerele capitolelor sale, inserînd pagini negre, albe şi chiar marmorate şi reprezentînd printr-o linie caraghios întortocheată desfăşurarea viitoare a povestirii sale. Contrastul cu un roman ca *Bel-Ami* al lui Maupassant este desigur izbitor. Aici ni se oferă povestea directă a unui ticălos pe care succesul la femei îl duce la bogăţie şi onoruri. În ultima scenă, fără un cuvînt de condamnare din partea autorului, eroul se căsătoreşte cu tînăra şi bogata fiică a metresei sale, în eleganta biserică La Madeleine.

Totuşi, în ciuda opiniilor, atît de fervent susţinute, ale unor scriitori ca Flaubert şi James (iar în Italia, Verga), personal ezit să consider „obiectivitatea", în sensul eclipsării autorului, un criteriu indispensabil al realismului. Aceasta ne-ar forţa să-i excludem din realism pe Thackeray şi Trollope, George Eliot şi Tolstoi. În *Logik der Dichtung* (1957), Käte Hamburger a subliniat cu drept cuvînt că aşa-numita ironie romantică, apariţia poetului, spulberarea iluziei, ar putea mai degrabă să accentueze şi să sublinieze iluzia fictivităţii, care este scopul romancierului. Capriciile, arabescurile naratorului nu tulbură neapărat impresia realităţii. [63] În mod sigur Sancho Panza, Unchiul Toby, Becky Sharp par mai vii, mai „reali" decît multe figuri dintr-un roman complet obiectiv de Henry James sau de Joseph Conrad. În afară de aceasta, obiectivitatea naraţiunii, întreaga încercare de a apropia romanul de dramă, care a atins extreme ca romanul aproape complet dialogat *The Awkward Age* (1899) al lui James, sau ca romanul în dialog al lui Pérez Galdós *Realidad* (1890), nu înseamnă neapărat o sporire a realismului în

* Personaj din romanul *Adam Bede* de George Eliot.

[63] Stuttgart, 1957, pp. 86—87.

sensul de „reprezentare fidelă a realității sociale". Expresia extremă a metodei obiective, tehnica fluxului conștiinței, dramatizarea stărilor sufletești, are de fapt tocmai efectul de a dizolva realitatea exterioară. Tehnica fluxului conștiinței reprezintă mai degrabă o orientare interioară spre o artă subiectivă, simbolică, situată la polul opus realismului. [64]

În fine, un ultim criteriu care se arată plin de promisiuni : cerința ca realismul să fie „istorist". În *Roșu și negru* (1830) al lui Stendhal omul este prezentat, folosind cuvintele lui Erich Auerbach, „încadrat într-o realitate politico-socialo-economică în continuă dezvoltare". [65] Stendhal îl pune pe Julien Sorel în raporturi vitale cu Franța Restaurației, tot așa cum Balzac își fixează acțiunea romanelor în societatea instabilă de după căderea lui Napoleon, sau cum Flaubert îl situează pe Frédéric Moreau în epoca revoluției de la 1848. Balzac, în special, a învățat mult de la romanul istoric ; el a început prin a-l imita pe Scott, în *Les Chouans*, și există oarecare adevăr în afirmația că metoda lui descriptivă și analitică este metoda lui Scott aplicată la societatea contemporană. Balzac a învățat de asemenea de la istorici, mai ales de la Michelet : descriind două personaje, el poate vorbi despre „opoziția dintre trăsăturile istorice întipărite pe fizionomiile... lor" [66] * ; el folosește tot timpul contraste istorice. Putem să ne amintim amuzanta discuție din *La Cousine Bette* cu privire la modul în care se făcea curte înainte de Revoluție și după Restaurație. Sub *l'ancien régime* a face curte era un lucru amuzant și Domnul

[64] Cf. L. E. Bowling, *What is the Stream of Consciousness Technique ?*, în PMLA, 65/1950, pp. 337—345 și Melvin Friedman, *Stream of Consciousness : A Study in Literary Method*, New Haven, 1955.

[65] *Mimesis*, Berna, 1946 ; p. 409 ; *Eingebettet in eine konkrete, ständig sich entwickelnde politisch-gesellschaftlich-ökonomische Gesamtwirklichkeit* [Erich Auerbach, *Mimesis*, în românește de I. Negoițescu, E.L.U., București, 1967, p. 511.]

[66] *Ibid.*, p. 424, citat din *La vieille Fille : ...l'opposition des teintes historiques empreintes dans leurs physionomies...*

* Trad. cit., p. 529.

Hulot, bătrînul crai, n-o poate înţelege pe Doamna Marneffe, cu convenţile ei privind sărmana femeie slabă, „soră de caritate“.[67] Dar deşi admitem că acest simţ al istoriei este pregnant la Balzac şi poate şi la Zola şi Flaubert, ne îndoim că majoritatea scriitorilor realişti ar satisface cerinţa „istorismului“ — şi nu mă gîndesc doar la o scriitoare ca Jane Austen, din ale cărei romane n-am putea ghici existenţa unei Revoluţii Franceze sau a războaielor napoleoniene, sau la Stifter sau Raabe, scriitori idilici care au putut fi numiţi „de stil Biedermeyer“ sau consideraţi, de Lukács, ca ilustrînd ceea ce germanii numesc *Misère*. Nici chiar Tolstoi nu poate fi considerat „istorist“ în acest sens. Concepţia lui despre om este radical antiistorică : el ar dori să-l priveze de toate instituţiile, amintirile istorice şi prejudecăţile, şi chiar şi de societate, reducîndu-l la structura lui elementară. Pe scurt, Tolstoi este un rousseauist absolut, şi totuşi nu poate şi nu trebuie să fie exclus din „realism“.[68]

Am ajuns la o concluzie deconcertant de banală. Ca noţiune referitoare la o perioadă, ca idee regulatoare, ca tip ideal care nu poate fi realizat complet de nici o operă anume şi care în fiecare operă este neapărat combinat cu diferite alte trăsături — rămăşiţe din trecut, anticipări ale viitorului — şi cu particularităţi absolut individuale, realismul înseamnă „reprezentarea obiectivă a realităţii sociale contemporane“. El se pretinde atotcuprinzător în subiectele sale şi obiectiv în metoda sa, chiar dacă această obiectivitate este rareori atinsă în practică. Realismul este didactic, moralist, reformist. Deşi nu sesizează întotdeauna conflictul dintre a descrie şi a prescrie, el încearcă să împace ambele noţiuni în conceptul de „tip“. La unii scriitori, dar nu la toţi, realismul devine istorist : el concepe realitatea socială ca o evoluţie dinamică.

Privind acum acest ansamblu de trăsături legate între ele, trebuie să punem ultima întrebare : îndeplineşte el

[67] *La Cousine Bette*, cap. 9.

[68] Despre Tolstoi, vezi Isaiah Berlin, *The Hedgehog and the Fox*, Oxford, 1953.

condiţia de a diferenţia clar această perioadă precisă de celelalte perioade din istoria literară ? Deosebirea faţă de romantism e uşor de stabilit : realismul respinge categoric exaltarea romantică a eului, accentul pus pe imaginaţie, metoda simbolică, preocuparea pentru mit şi concepţia romantică a naturii animate. Deosebirea dintre realism şi clasicism (atît clasicismul francez cît şi cel german) este mai puţin netă. Clasicismul, ca şi realismul, doreşte să fie obiectiv, să ajungă la tipic, şi este în mod cert didactic. Dar este evident că realismul respinge „idealitatea" clasicismului : el interpretează „tipul" ca tip social şi nu ca tip universal uman. Realismul respinge ideea clasicismului că ar exista o ierarhie a subiectelor ; el desfiinţează nivelurile stilistice şi discriminările sociale inerente clasicismului. Dacă includem în clasicism secolul al XVIII-lea englez, va fi însă mai greu să diferenţiem foarte clar de acesta realismul secolului al XIX-lea. Există, fără îndoială, o continuitate directă, atît în ceea ce priveşte ideologia cît şi în privinţa metodei artistice, între romanul englez al secolului al XVIII-lea, mai ales cel al lui Fielding şi Richardson, şi romanul secolului al XIX-lea, care de obicei este numit „realist". Ceea ce este nou în secolul al XIX-lea se datoreşte în mare măsură poziţiei istorice a producţiilor respective, faptului că scriitorii sînt conştienţi de răsturnările care au avut loc la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea : revoluţia industrială, victoria burgheziei (anticipată în Anglia în secolul al XVIII-lea), noul sentiment al istoriei apărut o dată cu aceasta, conştiinţa mult mai clară a faptului că omul este o fiinţă care trăieşte în societate şi nu o fiinţă morală care se află singură în faţa lui Dumnezeu, şi schimbarea petrecută în interpretarea naturii, care de la lumea secolului al XVIII-lea, deistă, teleologică, deşi mecanicistă, trece la ordinea mult mai neumană şi inumană a ştiinţei deterministe a secolului al XIX-lea. Totuşi, în ciuda acestor deosebiri istorice, nu văd de ce Richardson şi Fielding n-ar merita, stilistic şi artistic, numele de „realişti".

Scanned with OKEN Scanner

Am spus „ar merita" aproape dintr-o inadvertenţă, dar vreau, în concluzie, să afirm cu toată claritatea că nu consider realismul singura şi suprema metodă artistică. El este, subliniez, doar o metodă, un mare curent, care îşi are limitele, scăderile şi convenţiile lui foarte pronunţate. În ciuda pretenţiei lui de a pătrunde în miezul vieţii şi realităţii, realismul, în practică, are convenţii şi procedee precise şi reguli fixe privind excluderea anumitor elemente. De exemplu, în teatru realismul n-a însemnat adesea altceva decît evitarea anumitor situaţii improbabile, a vechilor convenţii scenice — întîlnirile întîmplătoare, ascultatul pe la uşi —, a contrastelor prea ţipătoare ale vechii drame. Procedeele artistice ale lui Ibsen pot fi descrise la fel de clar ca şi cele ale lui Racine. Privite în retrospectivă, romanele naturaliste sînt deconcertant de similare ca structură, stil şi conţinut. Totuşi, capcana realismului nu constă atît în rigiditatea convenţiilor lui, ci în aceea că, sprijinit cum este de teoria lui, poate anula orice distincţie între artă şi transmiterea de informaţii sau exhortaţia practică. Romancierii care au încercat să fie, în primul rînd, sociologi sau propagandişti, au produs pur şi simplu o artă slabă, ternă ; ei şi-au prezentat materialele inert şi au confundat romanul cu reportajul şi cu scrierile documentare.

În producţiile lui inferioare, realismul a căzut întotdeauna în jurnalism, elaborare de tratate, descriere ştiinţifică, pe scurt, în nonartă ; în producţiile lui superioare, la cei mai mari scriitori realişti, la Balzac şi Dickens, Dostoievski şi Tolstoi, Henry James şi Ibsen şi chiar şi la Zola, el şi-a depăşit întotdeauna teoria : a creat lumi ale imaginaţiei. Teoria realismului este, în ultimă instanţă, o estetică slabă deoarece orice artă înseamnă invenţie, fiind o lume în sine, o lume de iluzii şi de forme simbolice.

REVOLTA ÎMPOTRIVA POZITIVISMULUI ÎN CERCETAREA LITERARĂ EUROPEANĂ DIN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XX-LEA

MAI ALES după primul război mondial, în Europa s-a produs o revoltă împotriva metodelor de cercetare literară practicate în cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea : împotriva simplei acumulări de fapte disparate și împotriva ideii fundamentale că literatura trebuie explicată prin metodele științelor naturii, prin cauzalitate, prin forțe determinante externe precum cele menționate în vestita deviză a lui Taine : *race, milieu, moment.* În Europa, acest tip de cercetare literară propriu secolului al XIX-lea este numit, în general, „pozitivism" : o etichetă convenabilă care este, totuși, oarecum derutantă, deoarece în nici un caz nu se poate susține că toți cercetătorii mai vechi au fost pozitiviști, adică au crezut într-adevăr în învățătura lui Comte și Spencer. Dacă analizăm situația cercetării literare de la începutul secolului al XX-lea, constatăm că, începînd din deceniul al treilea, reacția a fost îndreptată împotriva a trei sau patru trăsături destul de distincte ale cercetării literare tradiționale. Prima dintre acestea a fost înclinația spre factologie : „investigarea" celor mai mici detalii legate de viața și controversele scriitorilor, strădania de a stabili paralele cu orice preț, căutarea insistentă a surselor — pe scurt, acumularea unor fapte izolate, de obicei motivată de credința vagă că toate aceste cărămizi vor fi folosite cîndva pentru ridicarea unei uriașe piramide de erudiție. Această caracteristică a cercetării literare tradiționale este cea care a stîrnit criticile cele mai mușcătoare, dar, în sine, o astfel de cercetare este o activitate umană inofensivă și chiar utilă, datînd încă de pe vremea învățaților din Alexandria și a călugărilor din evul mediu. Pedanți și colecționari de date mărunte vor exista întotdeauna ; iar serviciile lor, cernute cu grijă, vor fi întotdeauna binevenite. Totuși, ade-

sea această factologie este asociată cu un fals și pernicios „istorism" : ideea că pentru studierea trecutului nu este nevoie de nici o teorie, de nici un criteriu, și ideea că prezentul nu este demn de a fi studiat sau că nu poate fi studiat prin metodele cercetării sistematice. Acest „istorism" exclusivist a justificat chiar și refuzul de a se analiza și critica literatura. El a dus la o pasivitate absolută față de toate problemele estetice, la un scepticism extrem și, în consecință, la o anarhie a valorilor. Factologiei istoriste i s-a opus, la sfîrșitul secolului al XIX-lea, estetismul : acesta pune accentul pe experiența artistică individuală a cititorului, experiență care este, fără îndoială, condiția oricărui studiu literar rodnic, dar care, în sine, nu poate duce decît la subiectivism total. Estetismul nu poate ajunge la acea formulare a unui sistem de cunoștințe care, în mod necesar, va rămîne întotdeauna scopul cercetării literare. Atingerea acestui scop a fost urmărită de scientismul secolului al XIX-lea, de numeroasele încercări de transferare a metodelor științelor naturii la studiul literaturii. Scientismul a fost, din punct de vedere intelectual, mișcarea cea mai coerentă și mai respectabilă din cercetarea literară a secolului al XIX-lea. Dar chiar și aici trebuie să distingem mai multe tendințe. Una a fost încercarea de a se atinge idealurile generale de obiectivitate, impersonalitate și certitudine ale științei — o încercare ce a sprijinit, în ansamblu, factologia preștiințifică. Alta a constat în strădania de a se imita metodele științelor naturii, cercetîndu-se antecedentele cauzale și originale, strădanie care, în practică, a justificat stabilirea oricărui fel de relații, atîta timp cît acest lucru se putea face pe baze cronologice. Aplicată mai rigid, cauzalitatea științifică a fost folosită pentru explicarea fenomenelor literare prin anumite cauze determinante existente în condițiile economice, sociale și politice. Alți cercetători au încercat chiar să introducă în studiul literaturii metodele cantitative folosite în știință, întocmind statistici, tabele și grafice. În fine, a existat un grup de cercetători foarte ambițioși

care au făcut încercarea de a folosi pe scară largă concepte biologice în studiul evoluţiei literaturii. Ferdinand Brunetière şi John Addington Symonds au conceput evoluţia genurilor prin analogie cu evoluţia speciilor biologice. Astfel, cercetătorii literaturii au devenit oameni de ştiinţă sau, mai degrabă, pretinşi oameni de ştiinţă. Veniţi cu întîrziere în acest domeniu şi avînd de-a face cu un material refractar, ei au fost de cele mai multe ori oameni de ştiinţă incompetenţi sau de mîna a doua care şi-au tratat subiectul cu oarecare jenă şi au nutrit doar foarte vagi speranţe în legătură cu metodele lor de investigaţie. Această caracterizare a situaţiei cercetării literare din jurul anului 1900 este, desigur, ultrasimplificată ; dar cred că vestigiile pozitivismului pot fi identificate şi în zilele noastre atît în America cît şi în alte ţări.

În Europa, revolta împotriva acestui pozitivism a avut diferite cauze. În parte ea trebuie să se fi datorat schimbării generale petrecute în atmosfera filozofică : în majoritatea ţărilor, vechiul naturalism a fost împins în umbră cînd Bergson în Franţa, Croce în Italia şi un mare număr de gînditori în Germania (şi, într-o măsură mai mică, în Anglia) au răsturnat dominaţia vechilor filozofii pozitiviste în favoarea unei mari varietăţi de sisteme idealiste sau, cel puţin, îndrăzneţ speculative, precum cele ale lui Samuel Alexander şi A. N. Whitehead, pentru a nu cita decît gînditori englezi. Mai ales în Germania, psihologia a învins vechiul senzualism şi asociaţionism prin concepte noi, ca, bunăoară, cele de *Gestalt* sau *Struktur*. Ştiinţele naturii au suferit şi ele o transformare profundă, pe care ne-ar fi greu s-o rezumăm, dar care a însemnat pierderea vechii certitudini cu privire la materie, la legile naturii, la cauzalitate şi la determinism. Artele frumoase însele, şi arta literară de asemenea, au reacţionat împotriva realismului şi naturalismului în direcţia simbolismului şi a altor ,modernisme", a căror victorie a influenţat, probabil, fie şi numai lent şi indirect, tonul şi atitudinea cercetării literare.

O deosebită importanţă a avut-o faptul că un grup de filozofi a formulat o apologie clară a metodelor ştiinţelor istorice, pe care le-au opus categoric metodelor ştiinţelor fizice. Mă voi mărgini să prezint unele dintre soluţiile lor, deoarece o analiză detaliată ar implica abordarea unor chestiuni foarte complicate, cum ar fi clasificarea ştiinţelor şi natura metodei ştiinţifice. În Germania, încă în 1883, Wilhelm Dilthey [1] a formulat distincţia dintre metodele ştiinţelor naturii şi cele ale istoriei sub forma deosebirii dintre explicaţia cauzală şi înţelegere. Omul de ştiinţă, susţinea Dilthey, explică un eveniment prin antecedentele lui cauzale, în timp ce istoricul încearcă să-i înţeleagă semnificaţia, exprimînd-o în semne sau simboluri. Astfel, procesul înţelegerii este, în mod necesar, individual şi chiar subiectiv. Un an mai tîrziu, Wilhelm Windelband, [2] binecunoscutul specialist în istoria filozofiei, s-a ridicat şi el împotriva părerii conform căreia ştiinţele istorice ar trebui să imite metodele ştiinţelor naturii. Naturaliştii, susţinea el, tind să stabilească legi generale, în timp ce istoricii încearcă mai degrabă să surprindă faptul unic şi nerepetabil. Teoria lui Windelband a fost dezvoltată şi oarecum modificată de Heinrich Rickert, [3] care a tras o linie de demarcaţie nu atît între metodele de generalizare şi metodele de individualizare, cît între ştiinţele naturii şi ştiinţele culturii. Ştiinţele morale, susţinea el, se preocupă de faptul concret şi individual. Dar individualul poate fi descoperit şi înţeles numai raportat la un sistem de valori, sistem care nu este altceva decît un sinonim al culturii. Într-o lucrare apărută în Franţa, A. D. Xenopol [4] a făcut o distincţie între ştiinţele naturii, care se ocupă de „fapte de repe-

1 *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, Berlin, 1883.

2 *Geschichte und Naturwissenschaft*, Strassburg, 1894, retipărit în *Präludien*, 2, Tübingen, 1907, vol. 1.

3 *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung*, Tübingen, 1921.

4 *Les Principes fondamentaux de l'histoire*, Paris, 1894 [în româneşte, *Principiile fundamentale ale istoriei*, Iaşi, 1900], ed. a II-a, sub titlul *La Théorie de l'histoire*, Paris, 1908.

tiţie", şi istorie, care se ocupă de „fapte de succesiune". În fine, italianul Benedetto Croce[5] a acordat metodei istoriei o importanţă încă şi mai mare. Pentru el întreaga istorie este contemporană, este un act al spiritului, cognoscibil pentru că e creat de om, fiind, în consecinţă, mult mai binecunoscut decît faptele naturii. Există multe alte teorii de acest tip, care au o trăsătură comună : ele toate proclamă independenţa istoriei şi a ştiinţelor morale, ridicîndu-se împotriva subordonării acestora faţă de metodele ştiinţelor naturii. Ele toate arată că aceste discipline îşi au metodele lor proprii, sau ar putea să aibă metode proprii, tot atît de sistematice şi de riguroase ca şi cele ale ştiinţelor naturii. Dar scopul lor este diferit, iar metoda lor este distinctă ; şi astfel nu e necesar să imite şi să invidieze ştiinţele naturii. Toate aceste teorii sînt de asemenea unanime în refuzul de a accepta o soluţie facilă, pe care mulţi oameni de ştiinţă şi chiar savanţi umanişti par înclinaţi să o accepte. Ele refuză să admită că istoria sau studiul literaturii ar fi pur şi simplu o artă, adică o muncă de creaţie liberă, neintelectuală, neconceptuală. Deşi nu aparţine ştiinţelor naturii, cercetarea istorică, la fel ca şi cea literară, reprezintă un sistem de cunoaştere organizată, cu metode şi ţeluri proprii, şi nu o colecţie de acte creatoare sau de înregistrări ale unor impresii pur individuale.

Să privim acum diferitele ţări europene, pentru a vedea cît de departe a mers reacţia împotriva pozitivismului în fiecare în parte, şi ce s-a propus în locul metodelor cercetării literare a secolului al XIX-lea. Voi fi obligat să trec cu vederea sau să tratez foarte sumar unele ţări ; dar, în ciuda acestor limite — şi dacă cercetarea literară este într-adevăr un indiciu al situaţiei intelectuale generale a unei ţări — sper că prezentarea mea va oferi un fel de hartă spirituală a Europei.

Voi începe cu Franţa, deoarece Franţa îmi pare a fi ţara pe care această revoltă a afectat-o cel mai puţin.

[5] *Teoria e storia della storiografia*, Bari, 1917.

Motivele acestui conservatism francez, poate surprinzător, nu sînt greu de găsit. Franța n-a fost niciodată copleșită de invazia factologiei literare germane organizate ; iar istoricii ei literari, oricît de naturaliști ca orientare, și-au păstrat un admirabil simț estetic și critic. Ferdinand Brunetière, deși profund influențat de evoluționismul biologic, a reușit să rămînă un clasic și un catolic ; iar Gustave Lanson a îmbinat idealul științific cu diferite concepții privind sufletul național și aspirațiile lui spirituale. În Franța factologia s-a apropiat cel mai mult de victorie imediat după primul război mondial : apariția disertațiilor masiv documentate ; întinsele ramificații ale unei școli de literatură comparată bine organizate, inițiate de Fernand Baldensperger ; succesele eruditilor care au oferit ediții extrem de minuțios întocmite ale clasicilor francezi ;[6] teoriile lui Daniel Mornet, care a cerut o istorie literară „integrală" a autorilor minori și chiar și a celor lipsiți de orice însemnătate — toate acestea sînt simptome care arată că francezii au încercat să se ridice la nivelul cercetării istorice din secolul al XIX-lea. Dar în Franța se observă de asemenea semnele unei schimbări orientate, ca în toate celelalte țări, în două direcții : spre o nouă sinteză și spre o nouă analiză. Istoricii literari francezi au excelat în special în prezentări îndrăznețe ale istoriei intelectuale. De exemplu, cartea lui Paul Hazard *La Crise de la conscience européenne*[7] este o iscusită expunere a schimbării care s-a produs în Europa la sfîrșitul secolului al XVII-lea, — și Hazard concepe o gîndire europeană imposibil de înțeles prin vechile metode pozitiviste. Naturalismul a fost și el spulberat în lucrările unor catolici declarați, de pildă în studiul lui Etienne Gilson[8] privind efectele scolasticii asupra literaturii, sau în voluminoasa carte a abatelui Bremond,[9]

[6] De exemplu, operele lui Rabelais în ediția îngrijită de Abel Le Franc, *Eseurile* lui Montaigne editate de Pierre Willey, *La Nouvelle Héloise* a lui Rousseau în ediția îngrijită de Daniel Mornet.

[7] Paris, 1934, 3 vol.

[8] *Les Idées et les lettres*, Paris, 1932.

[9] Paris, 1923—1933, 11 vol.

L'Histoire du sentiment religieux en France. În studiile sale mai îngust literare, Louis Cazamian [10] a încercat chiar să construiască o schemă speculativă a evoluţiei psihologice a istoriei literaturii engleze, istorie concepută ca o serie de oscilaţii, din ce în ce mai rapide, ale spiritului naţional englez între polii sentimentului şi intelectului. Oricare ar fi opinia noastră în legătură cu succesul aplicării acestei scheme la studiul literaturii (şi, în ceea ce mă priveşte, cred că ea nu ţine seama de realitatea complexă a schimbărilor literare), acest fapt a reprezentat cel puţin o încercare de a aplica la literatură o filozofie aproape metafizică a istoriei. Paul Van Tieghem [11] a introdus conceptul de „literatură generală", opus studiului izolat şi izolator al influenţelor practicat de către comparatişti : un concept care pleacă de la ideea unităţii tradiţiei literare vest-europene. În aplicarea teoriei sale, Van Tieghem este însă de o convenţionalitate dezamăgitoare, deoarece nu face decît să urmărească unele mode literare, de pildă ossianismul, în toate ţările europene. Nici în studii mai pur analitice ale literaturii n-am găsit decît puţine dovezi ale unei reorientări complete. Metoda numită de francezi *explication de textes* (în care trebuie să salutăm un predecesor al sănătoasei mişcări a „reîntoarcerii la text" ce se manifestă în studiile literare recente) se dovedeşte prea îngust filologică şi exegetică pentru a putea fi altceva decît un procedeu util al pedagogiei literare.

În Italia situaţia se prezintă cu totul altfel. Aici influenţa unui filozof idealist, totodată distins istoric şi critic literar, a transformat studiile literare. Începînd din 1894, cînd şi-a publicat primul studiu asupra criticii lite-

10 *L'Évolution psychologique de la littérature en Angleterre,* Paris, 1920, şi a doua jumătate a lucrării *Histoire de la littérature anglaise* de E. Legouis şi L. Cazamian, Paris, 1924.

11 *La Synthèse en histoire littéraire : Littérature comparée et littérature générale,* în *Revue de synthèse historique,* 31/1921. *Le Préromantisme,* Paris, 1924—1947, 3 vol.

rare, şi pînă la moarte (1952), Benedetto Croce [12] a tratat frecvent chestiuni de cercetare literară, pronunţîndu-se sistematic împotriva practicilor mecanice şi necritice ale cercetării curente a timpului său. El a fost cel care a redeşteptat interesul specialiştilor pentru Francesco de Sanctis, istoricul hegelian al literaturii italiene. Croce şi-a concentrat atenţia asupra problemelor estetice şi teoretice ale literaturii, fără a pierde însă un foarte intens simţ al trecutului. El însuşi a îmbogăţit într-o măsură remarcabilă critica literară cu studii despre Dante, Ariosto, Shakespeare, Corneille, Goethe şi cu o foarte severă trecere în revistă a poeziei secolului al XIX-lea. Cercetate însă în detaliu, multe dintre teoriile lui îmi dau impresia unor paşi făcuţi într-o direcţie greşită. Teoria lui despre artă ca expresie a dus la neglijarea unor probleme reale, cum ar fi cea a genurilor literare sau a evoluţiei literare. Distincţia netă [13] pe care o stabileşte între poezie şi literatură este absolut caducă. Croce preconizează o istorie a poeziei care n-ar fi, în fond, decît poetică aplicată, şi o istorie a literaturii care ar fi o parte a istoriei civilizaţiei. Ne este imposibil să susţinem o astfel de distincţie, care rupe literatura în două : o serie de piscuri ale poeziei şi, separate de acestea printr-un impenetrabil strat de nori, producţiile din vale. Individualismul şi expresionismul excesiv al lui Croce explică de ce în ultimul timp cercetarea literară italiană s-a orientat în mare măsură spre biografia estetică şi spirituală. Bertoni, Donadoni, Luigi Russo şi mai independentul Borgese au dat cu toţii mai degrabă monografii şi eseuri critice decît istorii literare. Unul dintre cei mai înzestraţi critici, Mario Praz, [14]

[12] *La critica letteraria*, 1894, retipărit în *Primi Saggi*, Bari, 1919 ; *La Poesia di Dante*, Bari, 1920 ; *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari, 1920 ; *Goethe*, Bari, 1912 ; *Poesia e non poesia*, Bari, 1923.

[13] *La poesia. Introduzione alla Critica e Storia della Poesia e della Letteratura*, Bari, 1936.

[14] *Christopher Marlowe*, în *English Studies*, 13/1931 ; *Secentismo e Marinismo in Inghilterra*, Florenţa, 1925 ; *La Carne, la Morte e il Diavolo nella Letteratura Romantica*, Milano, 1930.

reprezintă chiar o întoarcere la o psihografie spiritualizată. Studiile lui despre Marlowe, Donne și Crashaw, precum și volumul intitulat *La Carne, La Morte e il Diavolo nella Letteratura Romantica* sînt realizări valoroase ale unei metode subtil psihanalitice. În general, se pare că noul idealism s-a impus în Italia aproape complet : el a ajuns să pătrundă chiar și în jurnalismul literar și în acea știință refractară, lingvistica. Metoda lui generală, speculativă, i-a impresionat chiar și pe cei ce nu se lăsaseră convinși de sistemele lui Croce sau Gentile.

Situația din Anglia nu poate fi caracterizată tot atît de ușor. În cercetarea literară engleză predomină două tradiții : cercetarea factologică pură — care, prin „noua metodă bibliografică" (critica de text și critica „superioară", aplicate mai ales la Shakespeare) practicată de W. W. Greg și Dover Wilson, a devenit foarte influentă în ultimele decenii — și eseul critic personal, care a degenerat adesea în etalarea unor capricii absolut irresponsabile. În Anglia, cel puțin în studiile academice, neîncrederea în intelect și în orice cunoaștere sistematică a mers, se pare, mai departe decît în orice altă țară. Pasivitatea în fața oricărei probleme mai dificile și mai abstracte, scepticismul nelimitat în ceea ce privește posibilitățile unei abordări raționale a poeziei, și, de aici, completa absență a oricărei meditații asupra problemelor fundamentale ale metodologiei par a fi fost caracteristice, cel puțin pentru grupul cercetătorilor mai vechi. Să luăm un exemplu : H. W. Garrod [15] susține că poezia este „un ceva sau un nimic subtil" și că cea mai bună critică este critica scrisă „fără cea mai mică bătaie de cap, fără cea mai mică dorință de a te chinui cu chestiuni fundamentale". Cei care, din cînd în cînd, au reflectat asupra implicațiilor activității lor ajung fie la un vag misticism

[15] *The Profession of Poetry*, Oxford, 1929 ; p. 47 ; *Poetry and the Criticism of Life*, Oxford, 1931, pp. 156—157.

religios, ca Arthur Quiller-Couch, fie, la impresionism și subiectivism estetic pur, ca F. Lucas.[16]

Dar și în Anglia a avut loc o reacție care s-a manifestat în două direcții diferite: una este metoda lui I. A. Richards, expusă în ale sale *Principles of Literary Criticism* (1924) și aplicată cu cele mai bune rezultate în cartea lui *Practical Criticism* (1929). Desigur că Richards este în primul rînd un psiholog și un semantician pe care îl interesează efectele terapeutice ale poeziei, reacția cititorului și șablonarea impulsurilor lui. Implicațiile teoriei lui sînt în întregime naturaliste și pozitiviste; uneori, cu o naivitate aproape disperată, el face apel la „junglele obscure ale neurologiei." Este greu de înțeles ce utilitate poate avea pentru studiul literaturii presupusa stare de echilibru sufletesc pe care o cunoaște cititorul, deoarece Richards însuși se vede nevoit să recunoască fără înconjur că această stare poate fi provocată de aproape orice obiect sau gest, indiferent de intenția estetică a acestuia. Dar orice teorie care pune accentul pe înrîuririle literaturii asupra spiritului cititorului individual nu poate să nu ducă la o totală anarhie a valorilor și, în cele din urmă, la un scepticism steril. Richards însuși a tras această concluzie atunci cînd a spus că „este mai puțin important să ne placă poezia «bună» și să ne displacă cea «proastă» decît să putem să le folosim pe amîndouă ca un mijloc de a pune ordine în spiritele noastre".[17] Aceasta ar însemna că poezia este bună sau proastă în funcție de nevoile noastre psihice momentane; iar consecința logică a refuzului de a vedea structura obiectivă a operei literare este anarhia. Din fericire, în practica lui de critic, Richards își ignoră teoria aproape tot timpul. El a înțeles unitatea și sensul multiplu al operei literare,

[16] *The Poet as Citizen and other Papers*, Cambridge, 1934, p. 134; și F. L. Lucas, *Criticism*, în *Life and Letters*, 1929, vol. 3, pp. 433—465; *The Criticism of Poetry*, Londra, 1933.

[17] *Principles of Literary Criticism*, Londra, 1924, p. 120; *Practical Criticism*, Londra, 1929, p. 349.

iar metodele sale de analiză a sensului au fost preluate de alţii, care le-au folosit într-un mod nou.

Cel mai bun dintre discipolii săi, William Empson, a făcut, în *Seven Types of Ambiguity*,[18] mai mult decît oricare altul pentru a inaugura subtilele şi, uneori, chiar prea ingenioasele analize ale elocuţiunii poetice şi ale implicaţiilor ei care înfloresc astăzi atît în Anglia cît şi în Statele Unite. F. R. Leavis, influent profesor şi fost director al revistei *Scrutiny* publicată la Cambridge, a aplicat cu multă sensibilitate metodele lui Richards, îmbinîndu-le cu o reconsiderare a istoriei poeziei engleze, reconsiderare iniţiată, cu dogmatică siguranţă, de eseurile lui T. S. Eliot.[19] Fără a renunţa la metodele lui Richards de interpretare a poeziei, Leavis a abandonat aparatul lui pseudoştiinţific. Fără a renunţa la atitudinea critică a lui Eliot faţă de civilizaţia modernă, Leavis a refuzat să-l urmeze în tabăra anglo-catolicismului. Accentul pus de el pe unitatea operei literare, concepţia lui despre tradiţie, respingerea categorică a distincţiei artificiale dintre istoria şi critica literară sînt toate trăsături caracteristice ale mişcării antipozitiviste. Metodele analizei minuţioase a textului derivate din cele ale lui Richards au fost folosite şi de Geoffrey Tillotson[20] care le-a aplicat, cu sensibilitate şi discernămînt, în analiza poeziei lui Pope. Dar în prefaţa la un volum intitulat *Essays in Criticism and Research* el susţine o teorie confuză privind reconstituirea istorică, iar practica lui rămîne, în cea mai mare parte, la nivelul unor observaţii fragmentare necorelate.

O altă abordare, diferită, a studiului literaturii a fost legată, în Anglia, de apariţia neohegelianismului şi a

[18] Londra, 1930 ; vezi şi *Some Versions of Pastoral*, Londra, 1935.

[19] *How to Teach Reading*, Londra, 1932 ; *New Bearings in English Poetry*, Londra, 1932 ; *Revaluation : Tradition and Development in English Poetry*, Londra, 1936. Vezi articolul meu *Literary Criticism and Philosophy*, în *Scrutiny*, 5/1937, pp. 375—383.

[20] *On the Poetry of Pope*, Oxford, 1939 ; *Essays in Criticism and Research*, Cambridge, 1942 ; cf. recenzia mea în *Modern Philology*, 41/1944, pp. 261—263.

Scanned with OKEN Scanner

concepţiei acestuia privind evoluţia dialectică. În ultimele lui cărţi, marele specialist în literatura medievală W. P. Ker[21] a început să expună o teorie a evoluţiei genurilor concepute ca tipare aproape platonice. În *Allegory of Love,*[22] C. S. Lewis a prezentat o schemă evoluţionistă a istoriei genurilor erudit şi abil combinată cu istoria atitudinii omului faţă de iubire şi căsătorie. În plus, Lewis a criticat cu mult spirit „erezia personalităţii în critică", adică obişnuita supraestimare a contextului biografic şi psihologic al literaturii. Păcat însă că în ultimele lui lucrări s-a pronunţat pentru literatura convenţională rafinată, atacînd majoritatea elementelor vitale ale literaturii moderne. Criticul englez care a înţeles cel mai bine necesitatea elaborării unei istorii a literaturii care să nu fie o simplă oglindă a schimbărilor sociale este F. W. Bateson, căruia toţi cercetătorii englezi îi datorează recunoştinţă pentru meritul de a fi editat *The Cambridge Bibliography of English Literature.* În *The English Language and English Poetry,*[23] el a criticat „absenţa oricărui discernămînt şi totala lipsă a unui simţ al proporţiilor care se remarcă în cercetarea literară modernă", şi greşeala istoricilor literari ai secolului al XIX-lea de a fi privit literatura ca un simplu produs al forţelor sociale. Remediul propus de el, o istorie a poeziei engleze prezentată în strînsă legătură cu schimbările lingvistice, este mai puţin convingător, deoarece aici F. W. Bateson reintroduce ideea dependenţei unilaterale a evoluţiei literaturii de o singură forţă externă. Dar el are cel puţin meritul de a fi repudiat în mod radical prejudecăţile pozitiviste, schiţînd problema esenţială a unei adevărate istorii literare.

Şi în domeniul istoriei ideilor care au o strînsă legătură cu istoria literară, în Anglia au început să predomine puncte de vedere şi metode noi. Cartea lui Basil

[21] *Form and Style in Poetry,* ed. R. W. Chambers, Londra, 1928.

[22] Oxford, 1936 ; C. S. Lewis şi E. M. Tillyard, *The Personal Heresy : A Controversy,* Oxford, 1934 ; *Rehabilitations,* Londra, 1939.

[23] Oxford, 1934.

Willey *Seventeenth Century Background*[24] este scrisă parcă pentru a ilustra teza lui T. S. Eliot privind sensibilitatea unitară a secolului al XVII-lea și dezintegrarea ei în cea de-a doua jumătate a secolului. Cartea lui Willey implică în mod cert o concepție puternic antinaturalistă în privința istoriei omenirii și poeziei. Totuși, în general, în Anglia, revolta împotriva pozitivismului este nesistematică, inegală și adesea absolut neclară în ceea ce privește implicațiile ei filozofice. Teoria pare încă prea mult obsedată de o psihologie vag neurologică. Dar, cel puțin, nemulțumirea față de vechiul tip de cercetare este larg răspîndită.

În Germania situația este foarte diferită. Aici, mai mult decît în oricare altă țară, între metodele cercetării literare s-a dat, o adevărată bătălie la începutul secolului al XX-lea. Germania, care fusese patria-mumă a filologiei, iar în secolul al XIX-lea, bastionul istoriei literare filologice, a reacționat cît se poate de intens și de violent împotriva metodelor acesteia. Reacția s-a propagat în toate direcțiile posibile, ajungînd, după cum se întîmplă de obicei în Germania, la forme extreme aproape inimaginabile. Disprețul pentru cercetarea literară de tip tradițional a fost împins cel mai departe de cei din cercul poetului Stefan George, care au manifestat o încredere oarbă în misiunea acestuia, un exagerat cult al cîtorva figuri mari din trecut și o desconsiderare pronunțată a procedeelor obișnuite ale cercetării stăruitoare și inducției lente. Criticul cel mai de seamă care s-a ridicat din acest cerc este Friedrich Gundolf ;[25] completul lui dispreț pentru notele de subsol și pentru bibliografie nu trebuie să arunce umbră asupra extraordinarei sale erudiții. Prima lui carte, *Shakespeare und der deutsche Geist*, reprezintă, după părerea mea, capodopera sa. Este o istorie a influenței lui Shakespeare asupra lite-

[24] Londra, 1934. *The Eighteenth Century Background*, Londra, 1940, este mai puțin remarcabilă.

[25] *Shakespeare und der deutsche Geist*, Berlin, 1911 ; *Goethe*, Berlin, 1916 ; *George*, Berlin, 1920, *Heinrich von Kleist*, Berlin, 1922.

raturii germane, influență concepută ca un joc și ca o ciocnire de forțe spirituale, totul ilustrat prin strălucite analize stilistice ale traducerilor și imitațiilor germane. În studiile sale ulterioare, dedicate lui Shakespeare, George și Kleist, Gundolf a dezvoltat metoda biografiei spirituale numită de el statuară și monumentală. Spiritul și opera sînt concepute ca o unitate și interpretate printr-o schemă a unor contrarii dialectice care construiesc nu atît un om viu, cît un mit sau o legendă. Ernst Bertram [26], un discipol al lui Gundolf, și-a numit în mod deschis cartea despre Nietzsche o încercare de mitologie.

Mult mai puțin intuitivi și mai puțin arbitrari în construcțiile lor sînt cercetătorii germani al căror interes s-a concentrat asupra problemei stilului, pe care, desigur, îl concep nu în termeni pur descriptivi, ci ca expresie a unui spirit, a unui tip artistic recurent sau a unui tip istoric unic. Romaniștii germani au elaborat, în parte sub influența lui Croce, un gen de lingvistică, numită de ei „idealistă", care identifică creația lingvistică cu creația artistică. Karl Vossler [27] ne-a furnizat exemple de astfel de studii care interpretează, de pildă, întreaga dezvoltare a civilizației franceze prin prisma unei strînse unități între evoluția lingvistică și cea artistică ; iar Leo Spitzer [28] a studiat stilul multor scriitori francezi pentru a ajunge la concluzii psihologice și tipologice. Cei care s-au ocupat de literatura germană au încercat mai ales să definească, în termeni generali, tipurile stilistice istorice. Cred că Oskar Walzel [29] a fost primul care a aplicat

[26] *Nietzsche, Versuch einer Mythologie*, Berlin, 1920.

[27] *Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung*, Heidelberg, 1913 ; *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft*, Heidelberg, 1904.

[28] *Stilstudien*, München, 1928, 2 vol. ; *Roumanische Stil- und Literaturstudien*, Marburg, 1931, 2 vol.

[29] *Wechselseitige Erhellung der Künste*, Berlin, 1917 ; *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Berlin-Potsdam, 1923 ; *Das Wortkunstwerk*, Leipzig, 1926.

Scanned with OKEN Scanner

la istoria literaturii criteriile stilistice elaborate de către istoricul de artă Heinrich Wölfflin.[30] Datorită lui și altor cîtorva, termenul de „baroc" a pătruns în istoria literaturii, iar perioadele și stilurile din istoria literară au fost descrise prin prisma perioadelor corespunzătoare din istoria artei. Fritz Strich[31] a aplicat această metodă cu cel mai mare succes în *Deutsche Klassik und Romantik*. După părerea lui Strich, caracteristicile baroce sînt valabile pentru romantism, iar cele renascentiste, pentru clasicism. Strich consideră că opoziția dintre contrariile lui Wölfflin, forma închisă și forma deschisă, este analogă cu opoziția dintre forma clasică desăvîrșită și forma deschisă, neterminată, fragmentară și estompată a poeziei romantice, care exprimă setea de infinit a omului. Privită în detaliu, cartea lui Strich este plină de observații și comentarii subtile, dar construcția ei generală nu rezistă la o critică mai atentă. De o valoare mai durabilă sînt cîteva excelente istorii ale genurilor privite sub unghi stilistic publicate în Germania: *Geschichte der deutschen Ode*[32] a lui Karl Viëtor și *Geschichte des deutschen Liedes*[33] a lui Günther Müller, precum și numeroasele studii dedicate unor procedee literare izolate, dintre care cităm cartea lui Hermann Pongs *Das Bild in der Dichtung*.[34] La Vossler și la Strich analiza stilului devine, în mod clar, istorie intelectuală generală.

Această istorie intelectuală generală constituie preocuparea unui alt curent, extrem de variat și de productiv, al cercetării literare germane. Pe de o parte, aceasta reprezintă pur și simplu o istorie a filozofiei așa cum apare oglindită în literatură, care în prezent este studiată

30 *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München, 1915.

31 *Deutsche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit*, München, 1922.

32 München, 1923.

33 München, 1925.

34 Marburg, 1927—1934, 2 vol.

de oameni înzestraţi cu o cultură şi cu o pătrundere filozofică temeinică. În acest domeniu Wilhelm Dilthey a ocupat un loc de frunte ; Ernst Cassirer, Rudolf Unger şi, în filozofia clasică, Werner Jaeger — pentru a pomeni numai cîteva nume — oferă realizări poate neegalate încă în istoria cercetării literare.[35] Pe de altă parte, este vorba de istoria atitudinilor faţă de unele probleme eterne, cum ar fi moartea, iubirea şi destinul, probleme care, mai ales mulţumită eforturilor lui Rudolf Unger,[36] ajung să fie abordate mai puţin intelectualist. Unger, care a fost intens preocupat de problemele religiei, ne-a oferit un exemplu de aplicare a acestei metode într-o carte de dimensiuni reduse, care urmăreşte aspectele statornice şi aspectele noi ale atitudinii faţă de moarte la Herder, Novalis şi Kleist ; iar discipolii săi, Paul Kluckhohn[37] şi Walther Rehm,[38] au dezvoltat metoda, aplicînd-o pe scară largă în studii dedicate ideilor de moarte şi iubire, idei concepute ca avînd o evoluţie logică şi dialectică proprie. Aceşti savanţi scriu nu atît o istorie a literaturii însăşi, cît o istorie a sensibilităţii şi sentimentelor reflectate în literatură.

Dar majoritatea istoricilor literari germani au ajuns să cultive „istoria spiritului", *die Geistesgeschichte*, al cărei ţel este, pentru a cita cuvintele unui exponent al ei, „să reconstituie spiritul unei epoci din diferitele ei obiectivizări — de la religie, literatură şi arte, pînă la costume şi obiceiuri. Noi căutăm totalitatea care se află dincolo de obiecte şi explicăm toate faptele prin acest

[35] *Gesammelte Schriften*, Berlin, 1923—1936, 12 vol. ; Ernst Cassirer, *Idee und Gestalt*, Berlin, 1921, *Freiheit und Form*, Berlin, 1922 ; Rudolf Unger, *Hamann und die deutsche Aufklärung*, Halle, 1911, 2 vol. ; Werner Jaeger, *Paideia : Die Formung des griechischen Menschen*, Berlin, 1934—1947, 3 vol.

[36] *Herder, Novalis, Kleist*, Frankfurt, 1922 ; *Literaturgeschichte als Problemgeschichte*, Berlin, 1924.

[37] *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des achtzehnten Jahrhunderts und in der Romantik*, Halle, 1922.

[38] *Der Todesgedanke in der deutschen Dichtung*, Halle, 1928.

spirit al epocii."[39] Astfel, tehnica stabilirii unor analogii universale între toate activitățile omenești se află în centrul acestei metode care a generat o avalanșă de lucrări despre omul „gotic", despre spiritul barocului și natura romantismului. Cartea cea mai cunoscută care aplică această metodă la un domeniu mai vast este *Der Untergang des Abendlandes* a lui Oswald Spengler. În istoria literară germană cartea lui H. A. Korff *Geist der Goethezeit*[40] ar putea fi citată ca o lucrare îndrăzneț speculativă care reușește să nu piardă contactul cu textele și cu faptele istoriei literare. Eroul cărții este Ideea hegeliană, iar evoluția ei dialectică prin exprimare simbolică în diferitele opere de artă este urmărită cu multă abilitate și cu un ochi surprinzător de lucid. Nu încape însă îndoială că de această metodă se poate abuza și s-a abuzat. Să dăm doar un exemplu : în cartea pe care a dedicat-o barocului literar englez, Paul Meissner[41] a folosit într-un mod cu totul necritic formula simplă a antitezei și conflictului. El urmărește aplicarea acestei formule la toate activitățile umane, de la călătorii la religie și de la jurnalul intim la muzică. Bogatul material de care dispune este orînduit cu grijă în categorii ca : expansiune și concentrare, macrocosm și microcosm, păcat și mîntuire, credință și rațiune. Meissner nu-și pune de loc întrebarea simplă dacă nu cumva aceeași schemă de contrarii ar putea fi dedusă din studiul oricărei alte perioade sau dacă nu cumva același material ar putea fi aranjat într-o altă schemă a contrariilor, foarte diferită de cea propusă

[39] M. W. Eppelsheimer, *Das Renaissanceproblem*, în *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 11/1933, p. 497.

[40] *Geist der Goethezeit, Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte*, 5 vol., Leipzig, 1923, 1930, 1940, 1953, 1957.

[41] *Die geisteswissenschaftlichen Grundlagen des englischen Literaturbarocks*, Berlin, 1934. O discuție mai amplă referitoare la *Geistesgeschichte* poate fi găsită în articolul meu *Parallelism between Literature and the Fine Arts*, în *English Institute Annual, 1941*, New York, 1942, și în cartea mea și a lui Austin Warren, *Teoria literaturii*. [Vezi *trad. cit.*, pp. 106—107, 164 și urm., 177].

de el. În Germania există multe cărţi de acest tip, de exemplu cea a lui Max Deutschbein [42] sau cea a lui Georg Stefansky [43], care cercetează intuitiv esenţa romantismului. Ele abundă uneori în erudiţie şi pătrundere, dar construiesc fantastice castele din cărţi de joc. Numeroasele scrieri ale lui Herbert Cysarz [44], printre care se numără cărţi despre experienţă şi idee în literatura germană, despre poezia germană barocă şi despre Schiller, sînt poate cele mai pretenţioase exemple de vastă erudiţie, de considerabilă putere speculativă şi chiar de sensibilitate critică risipite într-o orgie de declamaţie nebuloasă şi de abstractă despicare a firului în patru.

Aparent la polul opus al acestor intuiţionişti metafizici găsim un întreg grup de cercetători germani care au încercat să rescrie istoria literaturii germane, privind-o prin prisma apartenenţei autorilor la anumite grupuri biologice sau rasiale. Aceştia ar putea fi înscrişi în rîndul pozitiviştilor întîrziaţi, dacă concepţia lor despre rasa germană sau tribul german n-ar fi fost esenţial ideologică şi chiar mistică. Un scriitor care a pornit de la convingeri conservatoare şi catolice, Joseph Nadler, [45] a scris o nouă istorie a literaturii germane „de jos în sus", pe triburi, districte şi oraşe, reconstituind mereu sufletele tribale ale diferitelor „regiuni" germane. De fapt, teza lui principală reprezintă o filozofie oarecum fantezistă a istoriei Germaniei: în provinciile occidentale ale Germaniei, care au fost populate încă de pe vremea lui Iulius Caesar, s-a încercat, prin clasicismul german, reînvierea antichităţii clasice; în provinciile orientale, slave prin baza lor rasială şi germanizate cu siguranţă

[42] *Das Wesen des Romantischen*, Cöthen, 1921.

[43] *Das Wesen der deutschen Romantik*, Stuttgart, 1923.

[44] *Erfahrung und Idee*, Viena, 1921; *Deutsche Barockdichtung*, Leipzig, 1924; *Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft*, Halle, 1926; *Schiller*, Halle, 1934.

[45] *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, Regensburg, 1912—1925, 4 vol.; o ediţie ulterioară, nazificată, este intitulată *Literaturgeschichte des deutschen Volkes*, 4 vol., 1938—1942; cf. şi *Die Berliner Romantik*, Berlin, 1921.

Scanned with OKEN Scanner

abia în secolul al XVIII-lea, s-a încercat mai degrabă, prin perioada romantică, reînvierea culturii Germaniei medievale. După părerea lui Nadler, toţi romanticii vin din răsăritul Germaniei ; şi dacă nu (aşa cum, din nefericire pentru teoria lui, se întîmplă cu mulţi dintre ei), atunci înseamnă pur şi simplu că nu sînt romantici adevăraţi. Dar am fi nedrepţi cu Nadler dacă nu i-am sublinia meritele reale : opera lui a trezit interesul cercetării literare pentru Sudul catolic, sărac şi neglijat ; ea se remarcă prin caracterizări pline de vigoare şi printr-un simţ al culorii locale cît se poate de util în studiul literaturii germane mai vechi, care adesea avea un pronunţat caracter regional. Se pare că unele dintre concepţiile lui Nadler au fost folosite de hitlerişti pentru improvizarea unei istorii literare naziste. Punctul de vedere nazist s-a afirmat abia în 1933, cînd fanaticii şi oportuniştii au început să descopere posibilităţile aplicării ideologiei naziste în domeniul istoriei literare. Sînt binecunoscute trăsăturile principale ale reevaluării naziste a istoriei literare : excluderea sau denigrarea evreilor, accentul pus, în operele trecutului, asupra anticipării doctrinelor naziste, încercarea de a introduce în acest tipar, prin fel de fel de contorsiuni, figuri incomode dar imposibil de ignorat ca, de pildă, Goethe.[46] Ar fi însă o eroare să se considere că istoria literară nazistă s-a caracterizat exclusiv prin explicarea rasistă, pseudoştiinţifică a proceselor literare. Unii istorici literari germani din anii 1933—1945 au reuşit să îmbine rasismul cu vechile concepţii romantice privind sufletul naţional şi chiar cu unele categorii derivate din *Geistesgeschichte* şi din istoria stilurilor artistice. Dar, deşi nu voi tăgădui că anumiţi critici au continuat să dea opere valoroase aplicînd vechile metode şi că unii nenazişti au manifestat un ataşament exclusiv formal faţă de crezul oficial, este un fapt că nivelul general al cercetării literare germane a scăzut serios în perioada menţionată. Producţiile ei tipice se

[46] H. G. Atkins, *German Literature Through Nazi Eyes*, Londra, 1941.

caracterizau printr-un amestec de propagandă ranchiunoasă, misticism rasist şi lăudăroşenie romantică. Din fericire, de la sfîrşitul războiului încoace se manifestă, cu deplină forţă, o reacţie împotriva tipului de critică promovat de cel de al III-lea Reich. În ansamblu, Germania a prezentat cea mai uluitoare varietate de şcoli şi de metode, un teren de dezbateri aprinse şi un laborator de experienţe, în care toţi par a fi fost foarte conştienţi de problemele filozofice implicate şi foarte pătrunşi şi mîndri de importanţa cercetării literare.

Cel mai puţin e cunoscută, cred eu, situaţia din ţările slave. La această stare de lucruri s-a ajuns, în parte, din cauza barierelor lingvistice. În secolul al XIX-lea Rusia a dat o valoroasă şcoală de istorici literari comparatişti, condusă de Alexander Veselovski,[47] care au încercat să scrie o istorie naturală a formelor literare, inspirîndu-se masiv din studiile lor asupra bogatului folclor slav. În afară de aceasta, în Rusia a înflorit şi o critică metafizică, sau mai degrabă de idei, pe care mulţi cititori englezi o cunosc dintr-un singur exemplu : cartea lui Nikolai Berdeaev despre Dostoievski.[48] Ca reacţie împotriva acestor studii literare, fie naturalist-biologiste, fie religios-metafizice, prin 1916 a apărut o mişcare ce s-a autonumit „formalistă". Formalismul se opunea în primul rînd didacticismului care domina critica literară rusă. Formalismul era înrudit cu futurismul rus şi, în aspectele lui mai tehnice, cu noua lingvistică structuralistă. Formaliştii concep opera literară ca „suma tuturor procedeelor folosite în ea" ; structura metrică, stilul, compoziţia (elemente de obicei numite „formă"), alegerea subiectului, caracterizarea personajelor, decorul, intriga (de obicei considerate conţinut) sînt toate tratate, în mod egal, ca mijloace artistice concurînd la realizarea unui anumit efect. Toate aceste procedee au un caracter dublu : ele organizează

[47] *Istoriceskaia poetika*, culegere îngrijită de V. Jirmunski, Leningrad, 1940.

[48] Trad. engleză (prin intermediar francez) de Donald Attwater, New York, 1934.

și, în același timp, deformează. Dacă, de exemplu, un element lingvistic (sunetul, construcția propozițiilor etc.) este folosit exact așa cum se folosește în limbajul obișnuit, el nu va atrage atenția ; dar imediat ce poetul îl deformează, supunîndu-l la o anumită organizare, el va atrage atenția devenind astfel obiectul percepției estetice. În centrul studiilor literare, formaliștii situează cu hotărîre opera literară, cu „literaturitatea" ei specifică, toate relațiile de ordin biografic și social fiind minimalizate sau considerate elemente pur externe. Toți formaliștii au elaborat metode de o uimitoare ingeniozitate pentru a analiza figurile de sunet, sistemele metrice ale diferitelor limbi, principiile compoziției, tipurile de elocuțiune poetică etc., în cea mai mare parte în strînsă colaborare cu noua lingvistică funcțională care a pus bazele „fonematicii", disciplină în prezent înfloritoare și în America. Să dăm cîteva exemple : Roman Jakobson [49] a așezat metrica pe o bază complet nouă, respingînd metodele pur acustice sau muzicale și studiind-o în strînsă legătură cu sensul și cu sistemul fonetic al diferitelor limbi. Victor Șklovski [50] a analizat tipurile de narațiune și procedeele lor tehnice urmărind aspecte precum „deformarea" succesiunii temporale normale, acumularea obstacolelor pentru a ține pe loc acțiunea etc. Osip Brik [51] s-a specializat în studii ingenioase ale figurilor de sunet care, în concepția lui, determină elocuțiunea și metrul și sînt, la rîndul lor, determinate de acestea. Viktor Jirmunski și Boris Tomașevski [52] au studiat teoria și istoria versificației și rimei rusești. Eihenbaum și Tînianov [53] au aplicat aceste tehnici în

[49] Vezi mai ales *O ceșskom stihe*, Berlin, 1923.

[50] *O teorii prozî*, Moscova, 1925.

[51] Articole în Opoiaz, *Sbornik po teorii poeticeskogo iazîka*, Leningrad, 1916, 1917 și 1919 ; ultimul volum este intitulat *Poetika*.

[52] Viktor Jirmunski, *Rifma, eio istoria i teoria*, Leningrad, 1923 ; *Byron i Pușkin*, Leningrad, 1924 ; Boris Tomașevski, *Ruskoe stihoslojenie*, Leningrad, 1923, *Teoria literaturî*, Leningrad, 1925.

[53] Boris Eihenbaum, *Molodoi Tolstoi*, Leningrad, 1922 ; *Literatura : teoria, kritika, polemika*, Leningrad, 1926 ; *Lev Tolstoi*, 2 vol., Leningrad, 1931 ; Iuri Tînianov, *Problema stihotvornogo iazîka*, Leningrad, 1924.

investigarea unor opere literare, făcînd ca istoria literaturii ruse să apară într-o lumină complet nouă. Formaliştii ruşi au abordat, de asemenea, cît se poate de hotărît şi de clar, problema istoriei literare concepute ca fiind ceva distinct de simpla istorie a moravurilor şi a civilizaţiei oglindite în literatură. Punînd în valoare dialectica hegeliană şi marxistă, ei au scris istorii ale genurilor şi procedeelor privite dintr-un punct de vedere pur literar. Pentru ei istoria literară este istoria tradiţiei şi a procedeelor literare. Fiecare operă literară este studiată pe fundalul operelor literare precedente sau ca o reacţie împotriva acestora, deoarece formaliştii concep evoluţia literaturii ca un proces cu desfăşurare proprie, neavînd decît relaţii externe cu istoria societăţii sau cu experienţele individuale ale scriitorilor. În ochii lor formele noi sînt apoteoze ale unor genuri inferioare. De exemplu, romanele lui Dostoievski sînt pur şi simplu romane poliţiste înnobilate, iar poeziile lirice ale lui Puşkin, versuri de album frumos prelucrate. Aripa cea mai conservatoare a acestui grup a dat studii excelente chiar şi pe teme devenite clasice, cum ar fi, de pildă, influenţa lui Byron asupra lui Puşkin, în care Jirmunski a văzut nu pur şi simplu o serie de pasaje similare, ci relaţia dintre două totalităţi. Formaliştii cei mai străluciţi şi mai radicali n-au reuşit să evite primejdia exagerărilor ţipătoare şi dogmatismului rigid. Fără îndoială, ei au minimalizat aspectele filozofice şi etice ale literaturii. Dar formalismul rus a fost, cel puţin, un important antidot împotriva criticii mediocre, vulgarizatoare care reînvie pozitivismul. În general, vulgarizatorii se complac în a formula relaţia cauzală dintre societate şi literatură în termeni determinişti rudimentari. Dar criticii marxişti autentici, de pildă P. Sakulin, au rămas critici literari deşi au fost sincer preocupaţi de sociologie. În *Istoria literaturii ruse,*[54] Sakulin urmăreşte istoria artei literare în strînsă

[54] *Geschichte der russischen Literatur*, în Oskar Walzel, *Handbuch der Literaturwissenschaft*, Berlin, 1927.

legătură cu publicul și cu clasa căreia i se adresa, precum și cu păturile sociale din care proveneau scriitorii. Procesul este privit ca o contradicție dialectică între artă și societate, în cadrul lui înregistrîndu-se ridicarea succesivă a claselor de jos spre creativitatea literară.

Formalismul rus a influențat profund celelalte două țări slave pe care le cunosc. În Polonia, Roman Ingarden [55] a scris o deosebit de subtilă analiză a operei de artă poetică, folosind terminologia fenomenologiei germane elaborate de Edmund Husserl. Ingarden concepe opera literară ca un sistem de straturi, urcînd de la stratul sonor la calitățile metafizice care se desprind, în final, din totalitatea operei. Ingarden este un filozof speculativ, departe de practica istoriei literare. Istoria literară mai tehnică fusese în primul rînd ideologică și naționalistă. Dar Manfred Kridl [56] a scris și a inspirat multe studii formaliste, care folosesc metodele acestei școli, lansînd și un puternic atac împotriva studierii literaturii prin metode neliterare. Metoda sa „integral literară" minimalizează sistematic implicațiile sociale ale literaturii și se ridică împotriva amestecului de metode predominant în majoritatea istoriilor literare.

Cehoslovacia, ultima țară de pe lista noastră, a avut norocul de a fi găzduit pe unul dintre cei mai originali și mai productivi membri ai școlii formaliste ruse, pe Roman Jakobson, care a colaborat cu Cercul lingvistic de la Praga organizat în 1926 sub președinția lui Vilém Mathesius. Membrii cercului foloseau metodele studiului literar elaborate de formaliști, aplicîndu-le la noi materiale, dar în același timp încercînd să le dea o formulare mai filozofică. Ei au înlocuit termenul „formalism" cu cel de „structuralism" și au îmbinat, în studierea literaturii, abordarea pur formalistă cu aplicarea unor metode sociologice și ideologice. Cel mai productiv membru al

55 *Das dichterische Kunstwerk*, Halle, 1931 ; *O poznawaniu dziela literackiego*, Lwòw, 1937.

56 *Wstep do badań nad dzielem literackiem*, Wilno, 1936.

Scanned with OKEN Scanner

şcolii a fost Jan Mukařovský,[57] care nu numai că a dat studii strălucite asupra unor opere poetice, asupra istoriei metricii cehe şi asupra elocuţiunii poetice, dar a făcut şi interesante speculaţii privind introducerea teoriei formaliste într-o intreagă filozofie a formelor simbolice şi combinarea ei cu o abordare socială care să privească relaţia dintre evoluţia socială şi evoluţia literară ca o contradicţie dialectică. Cred că optica mea nu este influenţată de faptul că am fost ani de-a rîndul membru al cercului de la Praga, atunci cînd îmi exprim convingerea că aici, în strînsa colaborare a criticii cu lingvistica şi cu filozofia modernă, s-au aflat germenii unei dezvoltări rodnice a studiilor literare.

Prezenta trecere în revistă a noilor metode de studiere a literaturii practicate în Europa a fost, inevitabil, foarte grăbită şi chiar sumară. S-ar putea scrie un volum întreg despre fiecare ţară în parte.[58] Dar sper că această schiţă a dat cel puţin o idee despre uimitoarea varietate de metode care se cultivă, ori, mai degrabă, care s-au cultivat în Europa. Ea a scos poate în evidenţă cel puţin unele dintre deosebirile majore şi foarte izbitoare care disting studiile practicate în şapte ţări europene. Se poate ca ea să fi sugerat, de asemenea, existenţa unor simili-

[57] *Máchuv Máj, Estetická studie,* Praga, 1928 ; *Estetická funkce, norma a hodnota jako socialni fakty,* Praga, 1936 ; *L'Art comme fait sémiologique,* în *Actes du huitième congrès international de philosophie,* Praga, 1936, pp. 1065—1072.

[58] Nu cunosc vreo prezentare similară a cercetărilor literare recente. Despre situaţia din anumite ţări sau despre anumite grupuri de cercetători se vorbeşte în : Philippe van Tieghem, *Nouvelles Tendances en histoire littéraire,* Paris, 1930 ; J. Petersen, *Die Wesenbestimmung der deutschen Romantik,* Leipzig, 1926 ; Werner Mahrholz, *Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft,* ed. a II-a, Leipzig, 1932 ; Martin Schütze, *Academic Illusions,* Chicago, 1933 ; H. Rossner, *Georgekreis und Literaturwissenschaft,* Frankfurt, 1938 ; Horst Oppel, *Die Literaturwissenschaft in der Gegenwart,* Stuttgart, 1939 ; V. Jirmunsky, *Formprobleme in der russischen Literaturwissenschaft* în *Zeitschrift für slawische Philologie,* 1/1925 ; Nina Gourfinkel, *Nouvelles méthodes d'histoire littéraire en Russie,* în *Le Monde Slave,* 6/1929 ; Manfred Kridl, *Russian Formalism,* în *America Bookman,* 1/1944 ; Max Wehrli, *Allgemeine Literaturwissenschaft,* Berna, 1951 ; Victor Erlich, *Russian Formalism,* Haga, 1955.

tudini fundamentale între aceste mişcări. Direcţiile lor nu sînt numai direcţii negative, de reacţie. Există o nouă dorinţă de sinteză, de îndrăzneală speculativă, de pătrundere filozofică ; există, de asemenea, o nouă dorinţă de a se analiza, din ce în ce mai atent, opera literară însăşi, în totalitatea şi unitatea ei. Aceste două tendinţe, de expansiune şi de concentrare, sînt semne bune, deşi nu neg că, în formele ei extreme, o atare reacţie comportă şi pericole. Speculaţiile îndrăzneţe, studiile panoramice, analizele subtile şi judecăţile sensibile ne pot face să dăm uitării necesitatea de a pleca de la acel fundament solid, ce constă în cunoaşterea aprofundată a realităţilor legate de literatură, pe care vechea filologie, în operele ei cele mai bune, a căutat mereu să ni-l ofere. Avem nevoie nu de mai puţină erudiţie şi de mai puţine cunoştinţe, ci de mai multă erudiţie, de cercetări mai inteligente, concentrate asupra problemelor principale care se pun în studierea literaturii atît ca artă, cît şi ca expresie a civilizaţiei noastre.

Scanned with OKEN Scanner

CRIZA LITERATURII COMPARATE

DIN 1914 încoace, lumea (sau mai bine zis lumea noastră) se află într-o stare de criză permanentă. Cam tot de atunci, dar cu mai puţină violenţă şi stridenţă, cercetarea literară este şi ea sfîşiată de conflicte între diferitele metode. Vechile certitudini ale cercetării literare din secolul al XIX-lea, convingerea ingenuă cu care acumula fapte, orice fel de fapte, în speranţa că aceste cărămizi vor servi la construirea unei măreţe piramide de erudiţie, încrederea în explicarea cauzală practicată după modelul ştiinţelor naturii, fuseseră atacate violent chiar şi înainte : de către Croce în Italia, de către Dilthey şi alţii în Germania. Astfel, nu se poate susţine că ultimii ani au fost excepţionali, şi nici că această criză a cercetării literare a găsit undeva vreo rezolvare sau cel puţin o soluţie temporară. Totuşi, se impune o reexaminare a scopurilor şi metodelor noastre. Faptul că în ultimul deceniu au murit mulţi dintre vechii maeştri — Van Tieghem, Farinelli, Vossler, Curtius, Auerbach, Carré, Baldensperger şi Spitzer — are ceva simbolic.

Indiciul cel mai serios al situaţiei precare a disciplinei noastre îl constituie faptul că nu a reuşit să-şi stabilească un obiect de studiu distinct şi o metodologie specifică. Cred că declaraţiile programatice ale lui Baldensperger, Van Tieghem, Carré şi Guyard n-au rezolvat această sarcină esenţială. Ei au aplicat literaturii comparate o metodologie învechită şi au făcut-o să suporte întreaga povară a factologiei, a scientismului şi a relativismului istoric din secolul al XIX-lea.

Literatura comparată are imensul merit de a combate falsa izolare a istoriilor literare naţionale : premisa de la care pleacă, şi anume aceea a existenţei unei tradiţii literare occidentale coerente, constituind o extrem de complexă reţea de relaţii, este, în mod evident, corectă

(și în sprijinul ei s-au adus foarte numeroase probe). Dar mă îndoiesc că distincția făcută de Van Tieghem între literatura „comparată" și literatura „generală" este viabilă. După părerea lui Van Tieghem, literatura „comparată" se limitează la studiul relațiilor dintre *două* literaturi, în timp ce literatura „generală" se ocupă de mișcările și curentele care străbat *mai multe* literaturi. Această distincție este, evident, absolut caducă și impracticabilă. De ce, de exemplu, studiul influenței lui Walter Scott în Franța ar trebui considerat literatură „comparată", în timp ce un studiu al romanului istoric în epoca romantică ar fi literatură „generală" ? De ce să facem o distincție între un studiu privind influența lui Byron asupra lui Heine și un studiu privind byronismul în Germania ? Încercarea de a îngusta domeniul „literaturii comparate" reducînd-o la studiul „comerțului exterior" al literaturilor, este fără îndoială nefericită. Dacă literaturii comparate i-am atribui acest sens îngust, obiectul ei ar ajunge să se limiteze la un grup incoerent de fragmente neavînd nici o legătură unele cu altele : o rețea de relații mereu întrerupte și desprinse din unitățile pline de sens cărora le aparțin. Comparatistul în acest sens îngust ar putea studia doar izvoare și influențe, cauze și efecte, fiindu-i chiar imposibil să investigheze o singură operă literară în totalitatea ei, deoarece nici o operă nu poate fi redusă la influențe străine sau considerată un centru care radiază influență numai spre țări străine. Să ne imaginăm ce s-ar întîmpla dacă studiului istoriei muzicii, artelor frumoase sau filozofiei i s-ar impune restricții similare ! Ar putea oare exista un congres sau chiar și numai o revistă care să discute exclusiv un mozaic de probleme cum ar fi, să zicem, influența lui Beethoven în Franța, a lui Rafael în Germania sau a lui Kant în Anglia ? Aceste discipline înrudite cu a noastră s-au dovedit mult mai înțelepte : avem muzicologi, istorici de artă, istorici ai filozofiei și nimeni nu pretinde că ar exista niște discipline speciale precum pictură, muzică ori filozofie comparată. Încercarea de a ridica ziduri artifi-

ciale între literatura comparată și literatura generală nu poate fi sortită decît eșecului, deoarece istoria literară și cercetarea literară au un singur obiect : literatura. Dorința de a limita „literatura comparată" la studiul comerțului exterior a două literaturi o condamnă să se ocupe numai de elemente externe, de scriitori de mîna a doua, de traduceri, de cărți de călătorie, de „intermediari" ; pe scurt, ea transformă „literatura comparată" într-o simplă subdisciplină care cercetează date privind sursele străine și reputația în străinătate a diferiților scriitori.

Încercarea de a separa nu numai obiectul, ci și metodele literaturii comparate a eșuat într-un mod încă și mai categoric. Van Tieghem stabilește două criterii care, după părerea lui, deosebesc literatura comparată de studiul literaturilor naționale. El susține că literatura comparată se ocupă de miturile și legendele care se țes în jurul poeților, acordînd atenție autorilor minori sau chiar neglijabili. Dar ne este imposibil să înțelegem de ce un cercetător al unei singure literaturi naționale n-ar putea face același lucru : imaginea lui Byron în Anglia sau a lui Rimbaud în Franța ne-a fost prezentată cu succes fără să se acorde prea mare atenție altor țări ; iar Daniel Mornet în Franța ne-a arătat că se poate scrie istorie literară națională acordîndu-se deplină atenție unor autori efemeri sau dați uitării.

Nu ne putem lăsa convinși nici de Carré și Guyard care au încercat în ultimul timp să lărgească brusc domeniul literaturii comparate, pentru a include aici studiul iluziilor naționaliste, al prejudecăților nutrite de națiuni unele față de altele. Poate fi foarte interesant să aflăm care au fost concepțiile francezilor despre Germania sau despre Anglia — dar mai poate fi numit un asemenea studiu cercetare literară ? Nu este el mai degrabă un studiu util, să zicem, directorului unei emisiuni transmise de Vocea Americii sau de alte posturi similare din alte țări ? De fapt, aici avem de-a face, din punct de vedere literar, cu o simplă reînviere a vechii *Stoffgeschichte*. „Anglia și englezii în romanul francez" este o temă cu

nimic mai bună decît „Irlandezul pe scena engleză“ sau „Italianul în drama elizabetană“. Această extindere a literaturii comparate implică recunoașterea sterilității obiectului ei obișnuit — dar cu prețul dizolvării cercetării literare în psihologie socială și istorie culturală.

Toate aceste bîjbîieli au fost generate de faptul că Van Tieghem, precursorii și urmașii lui privesc studiul literar prin prisma factologiei pozitiviste a secolului al XIX-lea, concepîndu-l ca pe un studiu al surselor și influențelor. Ei cred în explicația cauzală, atribuind o deosebită valoare datelor care arată că anumite motive, teme, personaje, situații, intrigi etc. își au originea într-o altă operă, anterioară. Ei au acumulat o masă enormă de paralelisme, de aspecte similare, uneori chiar identice, dar rareori s-au întrebat ce altceva arată aceste relații decît poate faptul că un scriitor a cunoscut și a citit opera altui scriitor. Operele literare nu sînt însă pur și simplu suma unor izvoare și influențe: ele sînt întreguri în care materia primă luată din altă parte încetează de a fi materie inertă deoarece este asimilată într-o nouă structură. Explicația cauzală nu duce decît la un *regressus ad infinitum* și, în afară de aceasta, în literatură ea nu poate stabili categoric ceea ce se consideră a fi prima cerință a oricărei relații cauzale: „cînd apare X, trebuie să apară și Y“. Nu cred că vreun istoric literar ne-a dovedit, sau ar putea dovedi, existența unei astfel de relații necesare, deoarece a izola o asemenea cauză este un lucru imposibil în cazul operelor de artă, care sînt întreguri — zămislite de imaginația liberă — a căror integritate și sens sînt violate dacă le descompunem în surse și influențe.

Conceptul de sursă și de influență i-a preocupat, desigur, pe specialiștii mai sofisticați ai literaturii comparate. De exemplu, Louis Cazamian, comentînd cartea lui Carré *Goethe en Angleterre*, observă că nu există „nici o garanție că o anumită acțiune a dus la o anumită deosebire“. El susține că J.-M. Carré nu are dreptate atunci cînd spune că Goethe „a provocat, indirect, mișcarea romantică engleză“, sprijinindu-se doar pe faptul că Scott

a tradus *Goetz von Berlichingen.*[1] Dar Cazamian nu face decît un gest în direcția ideii fluxului și devenirii, idee devenită familiară de la Bergson încoace. El recomandă studierea psihologiei individuale sau colective, ceea ce, în cazul lui, a dus la o teorie complicată (care este absolut imposibil de verificat) a oscilațiilor ritmului sufletului național englez.

Baldensperger, în introducerea lui programatică la primul număr din *Revue de littérature comparée* (1921), a sesizat și el impasul cercetării literare preocupate de stabilirea istoriei temelor literare. Aceasta nu poate niciodată stabili, admite el, succesiuni clare și complete. El respinge de asemenea evoluționismul rigid propus de Brunetière. Dar în locul acestuia nu poate oferi decît ideea că studiul literar ar trebui lărgit, astfel încît să includă și scriitori minori, și că ar trebui să acorde atenție aprecierilor făcute de contemporanii scriitorilor. Brunetière, spune el, se ocupă prea mult de capodopere. „Cum putem ști că Gessner a jucat un rol în literatura generală, că pe germani Destouches i-a fermecat mai mult decît Molière, că Delille a fost considerat, în epoca lui, un poet tot atît de perfect și de uriaș ca, mai tîrziu, Victor Hugo, și că în moștenirea antichității, Heliodor a fost poate tot atît de important ca și Eschil ?“ (p. 24). Astfel, remediul propus de Baldensperger este, din nou, să se acorde atenție autorilor minori și vechilor preferințe ale gustului literar. Aceasta implică un relativism istoric : pentru a scrie istorie literară „obiectivă“, trebuie să studiem normele trecutului. Literatura comparată trebuie să se posteze „în spatele decorurilor, nu în fața scenei“, ca și cînd în literatură nu piesa ar fi lucrul principal. Servindu-se de o comparație biologistă, Baldensperger face, ca și Cazamian, un gest în direcția ideilor lui Bergson privind devenirea, mișcarea neîntreruptă, „domeniul variației universale“.

[1] *Goethe en Angleterre, quelques réflexions sur les problèmes d'influence*, în *Revue Germanique*, 12/1921, pp. 374—375.

În încheierea manifestului său, Baldensperger declară brusc că literatura comparată pregătește apariția unui nou umanism. El ne cere să studiem răspîndirea scepticismului lui Voltaire, a credinței lui Nietzsche în supraom, a misticismului lui Tolstoi ; să descoperim de ce o carte considerată clasică de către o națiune este respinsă ca academică de către o alta, de ce o carte disprețuită într-o țară este admirată în altă parte. El speră că asemenea cercetări vor oferi omenirii noastre dezorientate „un mai puțin nesigur nucleu de valori comune" (p. 29). Dar de ce niște cercetări atît de erudite privind răspîndirea geografică a anumitor idei ar duce la o definiție a patrimoniului umanității ? Și chiar dacă s-ar ajunge la o astfel de definiție a nucleului de valori comune, definiție general acceptată, ar constitui aceasta un adevărat neoumanism ?

Există un paradox în motivarea psihologică și socială a „literaturii comparate" așa cum a fost practicată în ultimii cincizeci de ani. Literatura comparată s-a închegat ca o reacție împotriva naționalismului îngust al unei mari părți a cercetării literare din secolul al XIX-lea, ca un protest împotriva izolaționismului multor istorici ai literaturii franceze, germane, italiene, engleze etc. Ea a fost adesea cultivată de oameni care ei înșiși s-au aflat la intersecția unor națiuni sau, cel puțin, la frontiera națiunii proprii. Louis Betz s-a născut la New York din părinți germani și a studiat și a predat la Zürich. Baldensperger era originar din Lorena și a petrecut la Zürich un an de o influență hotărîtoare. Alsacianul Ernst Robert Curtius era convins de necesitatea unei mai bune înțelegeri între germani și francezi. Arturo Farinelli era un italian originar din Trento, oraș încă *irredento*, și a predat la Innsbruck. Dar această dorință autentică de a servi de mediator și conciliator între națiuni a fost adesea umbrită și denaturată de naționalismul fervent al timpului și locului. Citind autobiografia lui Baldensperger, *Une vie parmi d'autres* (scrisă în 1935 și publicată în 1940),

simţim impulsul patriotic care stă la baza fiecăreia dintre acţiunile sale : mîndria cu care a combătut propaganda germană la Harvard în 1914, cu care a refuzat să-l întîlnească pe Brandes în 1915 la Copenhaga şi cu care a plecat, în 1920, spre Strasbourgul eliberat. Cartea lui Carré *Goethe en Angleterre* conţine o introducere în care autorul afirmă că Goethe aparţine întregii omeniri şi în special Franţei, el fiind un fiu al Renaniei. După cel de al doilea război mondial Carré a scris *Les Écrivains français et le mirage allemand* (1947) în care a încercat să arate că francezii au nutrit iluzii în legătură cu cele două Germanii, pentru ca la sfîrşit să fie mereu înşelaţi în speranţele lor. Ernst Robert Curtius a considerat prima sa carte, *Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreichs* (1918), o operă politică instructivă pentru Germania. Într-o postfaţă la o nouă ediţie, scrisă în 1952, Curtius a declarat că vechea lui concepţie privind Franţa s-a dovedit a fi o iluzie. Romain Rolland n-a fost vocea noii Franţe, aşa cum crezuse el. Ca şi Carré, Curtius a descoperit un „miraj", dar de data aceasta un miraj francez. Încă în prima sa carte, Curtius definise noţiunea de „bun european" : „Nu cunosc decît un singur mod de a fi bun european : să fii adînc pătruns de spiritul naţiunii căreia îi aparţii şi să te apropii cu elan de tot ceea ce este deosebit în spiritul celorlalte naţiuni, prietene sau duşmane." [2] El recomandă o politică de forţă în domeniul cultural : totul serveşte numai puterea naţiunii proprii.

Nu vreau să insinuez că patriotismul acestor savanţi n-ar fi fost frumos sau corect, sau poate chiar nobil. Recunosc că avem datorii civice, că este necesar ca, în bătăliile timpului nostru, să ne definim poziţia. Cunosc sociologia cunoaşterii a lui Mannheim, am citit *Ideologie und Utopie*, şi admit că motivarea patriotică nu invalidează opera unui om. Vreau să trag o foarte clară linie

[2] *Französischer Geist im zwanzigsten Jahrhundert*, Berna, 1952, p. 237 : *Ich weiss nur eine Art ein guter Europäer zu sein : mit Macht die Seele seiner Nation haben, und sie mit Macht nähren von allem, was es Einzigartiges gibt in der Seele der anderen Nationen, der befreundeten oder der feindlichen.*

de demarcaţie între aceşti savanţi şi josnicii corupători ai cercetării literare din Germania nazistă sau aceia care, într-o anumită perioadă, au declarat literatura comparată un subiect tabu.

Totuşi, această motivare fundamental patriotică a multor studii de literatură comparată publicate în Franţa, în Germania, în Italia şi în alte ţări a dus la un ciudat sistem de contabilitate culturală, care s-a manifestat prin dorinţa cercetătorilor de a acumula credite pentru naţiunea proprie, dovedind că aceasta a exercitat asupra altor naţiuni cît mai multe influenţe cu putinţă sau, mai subtil, dovedind că propria naţiune a asimilat şi a „înţeles" un maestru străin mai profund decît oricare alta. Această tendinţă se manifestă într-un mod aproape naiv în tabla de materii a micului manual pentru studenţi al lui Guyard : ea conţine frumoase chenare goale în care ar urma să se introducă tezele încă nescrise privind influenţa lui Ronsard în Spania, a lui Corneille în Italia, a lui Pascal în Olanda etc.[3] Acest tip de expansionism cultural poate fi găsit chiar şi în Statele Unite care, în general, se dovediseră imune la această maladie, în parte din cauză că au avut mai puţine lucruri cu care să se laude, şi, în parte, pentru că s-au preocupat mai puţin de politica culturală. Totuşi, de exemplu, excelenta lucrare colectivă *Literary History of the United States* (publicată în 1948 sub redacţia generală a lui R. Spiller, W. Thorp şi alţii) susţine cu seninătate că Dostoievski este un urmaş al lui Poe şi chiar şi al lui Hawthorne. Arturo Farinelli, un comparatist de cea mai bună calitate, a analizat această situaţie într-un articol scris pentru *Mélanges Baldensperger* (1930) intitulat *Gl'influssi letterari e l'insuperbire delle nazioni.* El face comentarii cît se poate de juste asupra absurdităţii acestui sistem de contabilitate a bogăţiilor culturale, de calculare a creditelor şi debitelor în materie de poezie. Noi uităm că „destinul poeziei şi artei se realizează numai în viaţa

[3] M.-F. Guyard, *La littérature comparée*, Paris, 1951, pp. 124—125.

intimă şi în acordurile secrete ale sufletului.“ [4] Într-un articol interesant profesorul Chinard a enunţat principiul cît se poate de oportun că în compararea literaturilor nu există datorii şi a citat un frumos pasaj din Rabelais, în care acesta vorbeşte despre o lume ideală, fără debitori şi creditori. [5]

În concluzie, simptomele crizei prelungite a literaturii comparate îmi par a fi separarea artificială a obiectului acestei discipline de metodologia ei, concepţia mecanicistă asupra surselor şi influenţelor, aşezarea şovinismului cultural la baza studiilor efectuate.

În toate aceste trei direcţii este necesară o reorientare completă. Distincţia artificială stabilită între literatura „comparată“ şi literatura „generală“ trebuie abandonată. Literatura „comparată“ s-a încetăţenit ca termen desemnînd orice studiu literar care se referă la fenomene depăşind limitele unei literaturi naţionale. N-are rost să deplîngem faptul că, din punct de vedere gramatical, termenul este defectuos şi să insistăm că ar trebui să se spună „studiul comparativ al literaturii“, deoarece toată lumea înţelege această construcţie eliptică. Termenul de literatură „generală“ nu s-a impus, cel puţin în engleză, poate din cauză că mai este încă asociat cu poetica şi cu teoria literaturii. Personal, aş dori să putem vorbi pur şi simplu despre studiul literaturii sau despre cercetare literară şi să existe, după cum a propus Albert Thibaudet, profesori de literatură, exact aşa cum există profesori de filozofie şi de istorie, şi nu profesori de istorie a filozofiei engleze, chiar dacă fiecare poate foarte bine să se ocupe în mod special de o anumită perioadă sau ţară sau chiar de un anumit autor. Din fericire, nu avem încă profesori de literatură engleză a secolului al XVIII-lea

[4] vol. 1, p. 273.

[5] *„La Littérature comparée et l'histoire des idées dans l'étude des relations franco-américaines“*, în *Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association*, publicate sub îngrijirea generală a lui Werner P. Friedrich, Chapel Hill, 1959, vol. 2, pp. 349—369.

sau de *Goethe Philologie*. Dar numele disciplinei noastre este un subiect de interes academic în sensul cel mai literal. Important este ca cercetarea literară să fie concepută ca o disciplină unitară, neafectată de restricții lingvistice. De aceea nu pot fi de acord cu Friederich, după părerea căruia comparatiștii „nu pot și nu îndrăznesc să încalce alte teritorii", adică cele ale cercetătorilor literaturii engleze, franceze, germane și altor literaturi naționale. Nu înțeleg nici cum i-am putea urma sfatul de a nu ne „amesteca unul în domeniul celuilalt".[6] În cercetarea literară nu există drepturi de proprietate recunoscute. Fiecare are dreptul de a studia orice problemă, chiar o problemă limitată la o singură operă, și fiecare are dreptul de a studia chiar și filozofia sau orice alt subiect. Desigur că în acest fel riscă să fie criticat de specialiști, dar este un risc pe care trebuie să și-l asume. În orice caz, noi, comparatiștii, nu ne putem gîndi să-i împiedicăm pe profesorii englezi să studieze sursele franceze ale lui Chaucer, sau pe profesorii francezi să studieze sursele spaniole ale lui Corneille etc., deoarece noi, comparatiștii, n-am vrea să ni se interzică să publicăm lucrări asupra unor subiecte limitate la anumite literaturi naționale. S-a făcut mult prea mult caz de „autoritatea" specialistului, care adesea poate să posede doar cunoștințe bibliografice sau informații externe, fără să aibă neapărat gustul, sensibilitatea și orizontul nespecialistului, a cărui perspectivă mai largă și privire mai pătrunzătoare pot foarte bine compensa ani de studii sîrguincioase. Faptul că ne pronunțăm pentru o mai mare mobilitate și pentru o universalitate ideală în studiile noastre nu denotă înfumurare sau aroganță. Ideea rezervațiilor îngrădite, cu tăbliițe avertizînd că „trecerea este oprită" nu poate să nu displacă unei minți libere. Ea poate apărea numai în limitele metodologiei învechite, propovăduite și practicate de teoreticienii înguști ai literaturii comparate, care atribuie „faptelor" descoperite va-

6 *Yearbook of Comparative and General Literature*, 4/1955, p. 57.

loarea unor bulgări de aur meniţi să trezească interesul prospectorilor.

Adevărata cercetare literară nu se ocupă de fapte inerte, ci de valori şi de calităţi. Iată de ce între istoria şi critica literară nu există nici o deosebire. Chiar şi cea mai simplă problemă de istorie literară necesită un act de judecată critică. Chiar şi o afirmaţie ca aceea că Racine l-a influenţat pe Voltaire sau că Herder l-a influenţat pe Goethe necesită, pentru a avea sens, cunoaşterea caracteristicilor lui Racine şi Voltaire, Herder şi Goethe şi, în consecinţă, cunoaşterea contextului tradiţiilor lor, o permanentă activitate de cîntărire, comparare, analiză şi diferenţiere, care este esenţialmente critică. Nu s-a scris niciodată o lucrare de istorie literară care să nu fie întemeiată pe un principiu de selecţie sau care să nu încerce să facă aprecieri şi caracterizări. Istoricii literari care neagă importanţa criticii sînt de fapt critici inconştienţi, de obicei critici de mîna a doua, care n-au făcut decît să preia norme tradiţionale şi să accepte reputaţiile convenţionale. Istoricul literar nu poate analiza, caracteriza şi evalua o operă literară fără să recurgă la principii critice, chiar dacă le posedă inconştient şi le formulează obscur. Într-un opuscul care rămîne încă de actualitate, *The American Scholar*, Norman Foerster afirma foarte convingător că istoricul literar „trebuie să fie un critic pentru a fi un istoric.“ [7] În cercetarea literară, teoria, critica şi istoria colaborează pentru a atinge scopul ei central: caracterizarea, interpretarea şi evaluarea unei opere literare sau a unui grup de opere literare. Literatura comparată care, cel puţin prin teoreticienii ei oficiali, a evitat această colaborare şi s-a încăpăţînat să considere că singurele ei subiecte de studiu sînt „relaţiile faptice“, sursele şi influenţele, intermediarii şi reputaţiile internaţionale ale scriitorilor, va trebui să se reintegreze în marele curent al cercetării şi criticii literare contemporane. În metodele şi în reflec-

[7] Chapel Hill, 1929, p. 36.

ţiile ei metodologice, literatura comparată a devenit, pentru a ne exprima fără ocolişuri, o mlaştină. În acest secol, în cercetarea şi critica literară au existat multe mişcări şi grupări care se deosebesc considerabil în ceea ce priveşte scopurile şi metodele lor : Croce şi adepţii săi din Italia, formalismul rus şi ramificaţiile acestuia în Polonia şi Cehoslovacia, *Geistesgeschichte* şi stilistica germană, care au găsit un ecou atît de puternic în ţările de limbă spaniolă, critica existenţialistă franceză şi germană, „Noua critică" americană, critica mitică inspirată de teoria arhetipurilor a lui Jung, critica psihanalitică şi critica marxistă ; şi toate acestea, oricare ar fi limitele şi lipsurile lor, au drept element comun reacţia faţă de factologia şi fragmentarismul care încătuşează încă studiul literaturii comparate.

Ceea ce se impune astăzi este în primul rînd să înţelegem că cercetarea literară trebuie să-şi definească obiectul şi scopul. E necesar să se facă o distincţie între cercetarea literară şi studiul istoriei ideilor sau studiul concepţiilor şi sentimentelor religioase şi politice, care sînt adesea prezentate ca modalităţi ale studiului literar. Mulţi oameni eminenţi în cercetarea literară şi, în special, în literatura comparată nu sînt de fapt de loc preocupaţi de literatură, ci de istoria opiniei publice, de relatările călătorilor, de ideile privind caracterul diferitelor naţiuni — pe scurt, de istoria generală a culturii. Conceptul de studiu literar este lărgit de ei atît de mult, încît ajunge să se identifice cu întreaga istorie a omenirii. Dar cercetarea literară nu va face progrese din punct de vedere metodologic, dacă nu se hotărăşte să studieze literatura ca un subiect distinct de alte activităţi şi producţii ale omului. În consecinţă, trebuie să ne ocupăm de problema „literaturităţii", să abordăm problema principală a esteticii, aceea a naturii artei şi literaturii.

În cercetarea literară astfel concepută, atenţia noastră se va concentra asupra operei literare însăşi, iar atunci cînd vom examina relaţia dintre opera literară şi psiho-

logia autorului, vom fi conștienți că studiem probleme de altă natură. După cum am susținut și în altă parte, opera literară poate fi concepută ca o structură stratificată de semne și sensuri, total diferită de procesele care aveau loc în mintea autorului în momentul compunerii. Între psihologia autorului și opera literară, pe de o parte, și obiectul estetic, pe de altă parte, există ceea ce s-a numit, pe bună dreptate, o „prăpastie ontologică". Studiul operei literare l-am numit „intrinsec", iar studiul relațiilor dintre opera literară și autor, „extrinsec". Făcînd această distincție n-am vrut să spun că relațiile genetice ar trebui ignorate ori chiar disprețuite, sau că studiul intrinsec nu este altceva decît formalism sau estetism lipsit de pertinență. Prin elaborarea atentă a concepției conform căreia opera literară este o structură stratificată de semne și sensuri am încercat tocmai să depășesc vechea dihotomie dintre conținut și formă. Ceea ce, în mod obișnuit, se numește „conținutul" sau „ideea" operei literare este acum încorporat în structura acesteia ca parte a „lumii" sensurilor pe care le proiectează. Nimic mai străin de intenția mea decît să neg implicațiile umane ale artei sau să ridic o barieră între istoria literară și studiul formal. Deși am reținut învățămintele formaliștilor ruși și numeroșilor *Stilforscher* germani, nu doresc să limitez studiul literaturii la studierea efectelor sonore, a versificației și a procedeelor de compoziție, sau a elementelor de vocabular și de sintaxă ; nici nu vreau să pun semnul egalității între literatură și limbă. În concepția mea, aceste elemente lingvistice formează, ca să zic așa, cele două straturi inferioare : stratul sonor și stratul unităților semantice. Dar din ele se ridică o „lume" de situații, personaje și întîmplări care nu poate fi identificată cu nici un element lingvistic izolat, și mai puțin încă, cu vreun element al formei ornamentale externe. Singura atitudine corectă îmi pare a fi adoptarea unei viziuni de ansamblu, opera literară fiind considerată o totalitate diversificată, o structură de semne care, totuși, implică și reclamă semnificații și valori. Atît excesele

istorismului relativist cît şi ale formalismului extern sînt încercări eronate de a dezumaniza studiul literar. Critica nu poate fi şi nu trebuie să fie exclusă din cercetarea literară.

Dacă va avea loc o asemenea schimbare, o asemenea reorientare spre teorie şi critică, spre istorie literară critică, atunci problema motivării atitudinii scriitorului se va rezolva de la sine. Vom putea prea bine să rămînem buni patrioţi, dar sistemul debit-credit va înceta să mai conteze. S-ar putea să dispară iluziile privind expansiunea culturală, precum şi iluziile privind reconcilierea lumii prin intermediul cercetării literare. Privind, de peste ocean, Europa ca un întreg, noi cei de aici, din America, putem uşor realiza o oarecare detaşare, chiar dacă trebuie s-o plătim cu preţul dezrădăcinării şi exilului spiritual. O dată ce vom concepe literatura nu ca pe o marfă de export, vom putea ajunge la adevărata obiectivitate. Nu va fi vorba de un scientism neutru, de un relativism şi un istorism indiferent, ci de o confruntare cu obiectele în esenţa lor : o contemplare nepătimaşă dar intensă, care va duce la analiză şi, în cele din urmă, la judecăţi de valoare. O dată ce vom înţelege natura artei şi poeziei, victoria ei asupra morţii şi destinului uman, şi faptul că ea creează o nouă lume, a imaginaţiei, prejudecăţile naţionaliste vor dispărea. Din literatură se va desprinde omul în toată diversitatea lui, iar cercetarea literară va înceta să fie distracţia unui arhivist, un calcul al creditelor şi debitelor, sau o operaţie de înregistrare pe hartă a unor reţele de relaţii. Cercetarea literară va deveni un act al imaginaţiei, ca şi arta însăşi, şi astfel o păstrătoare şi o creatoare a celor mai mari valori ale omenirii.

P.A

CERCETAREA LITERARĂ AMERICANĂ

ÎN 1900, în universităţile americane şi în formarea cercetătorilor literari americani triumfase un tip de cercetare filologică importat din Germania. Anii decisivi au fost ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea. În 1850, în întreaga Americă existau doar opt doctoranzi în litere, dintre care trei la Harvard şi trei la Yale. În 1852, Daniel C. Gilman, care mai tîrziu urma să devină primul preşedinte al Universităţii Johns Hopkins, n-a putut face studii post-universitare nici la Yale, nici la Harvard : cu greu l-a convins pe unul dintre profesori să-i predea puţină germană.[1] Cu excepţia marilor eruditi, George Ticknor de la Harvard, a cărui operă majoră, *The History of Spanish Literature* (1849—1863) era mult folosită, şi Francis Child, tot de la Harvard, care a editat culegerea *Scottish and English Popular Ballads* (1857—1858), în America nu existau cercetători „productivi" ai limbilor moderne, şi nici publicaţii periodice sau edituri universitare de specialitate.

În ultimele decenii ale secolului al XIX-lea situaţia s-a schimbat rapid. În 1876 a luat fiinţă la Baltimore Johns Hopkins University, fondată special pentru a promova studiile filologice după modelul german. Celelalte universităţi i-au urmat curînd exemplul, dezvoltîndu-şi catedrele de filologie atît de repede, încît în 1900 în Statele Unite existau 5 831 doctoranzi în litere (în toate specialităţile). În 1883 a luat fiinţă „The Modern Language Association" (Asociaţia pentru limbile moderne). Formată, la început, dintr-un mic grup de profesori interesaţi în discutarea unor probleme de gramatică şi de metodică a predării limbilor străine, asociaţia s-a dezvoltat rapid şi şi-a schimbat complet caracterul. În 1927 s-a hotărît

[1] Daniel C. Gilman, *The Launching of a University*, New York, 1906, p. 8.

ca vechea definiţie a scopului Asociaţiei, „studierea limbilor şi literaturilor moderne", să fie înlocuită cu „promovarea *cercetării* în domeniul limbilor şi literaturilor moderne" ; de fapt, accentul se punea deja de mult timp, şi în mod sigur încă de prin 1900, pe munca de cercetare. S-au înfiinţat mai multe periodice dedicate exclusiv publicării rezultatelor cercetărilor academice privind limbile moderne : *Publications of the Modern Language Association* (PMLA) în 1886, *Modern Language Notes* (MLN) în 1886, *Journal of English and Germanic Philology* (JEGP) în 1897, şi *Modern Philology* în 1903. S-au creat, mai ales în jurul anului 1900, edituri universitare şi mai multe serii de publicaţii au fost consacrate tipăririi tezelor de doctorat. Seria *Yale Studies in English*, care în prezent însumează peste 150 de volume, a fost inaugurată în 1898. Dezvoltarea fabuloasă a bibliotecilor universitare americane şi, mai tîrziu, crearea unor biblioteci speciale, pentru cercetători, ca, de exemplu, biblioteca Folger şi biblioteca Huntington, ambele dedicate mai ales literaturii Renaşterii engleze, au stimulat intensificarea cercetărilor. Astăzi bibliotecile americane sînt atît de bine înzestrate şi atît de bine administrate, încît în foarte multe privinţe au ajuns preferabile bibliotecilor europene. Dacă privim aceste realizări ne este uşor să înţelegem entuziasmul conducătorilor noii mişcări în faţa succeselor cu care aceasta se putea mîndri în momentul dezvoltării ei maxime. Iată cîteva pasaje din discursul ţinut de Thomas R. Price de la Columbia University, preşedintele Asociaţiei pentru limbile moderne, în 1901, la congresul anual al acesteia :

Trecînd în revistă realizările asociaţiei noastre şi ale învăţămîntului filologic universitar american, noi, ca profesori de limbi moderne, nu putem să nu ne simţim cuprinşi de căldura unei mari bucurii. Progresele realizate în specialitatea noastră sînt într-adevăr splendide. În ultimii patruzeci de ani... s-a înregistrat un progres continuu, o extraordinară perfecţionare a metodelor noastre de predare, o extraordinară creştere a volumului muncii noastre, a numărului elevilor, a efectivului şi calificării cadrelor noastre

didactice. În acest entuziasm pentru răspîndirea și perfecționarea predării limbilor moderne, putem vedea, într-adevăr, o mișcare intelectuală ce poate fi prea bine comparată cu entuziasmul din zilele Renașterii... În micile localități provinciale am găsit aceeași pasiune pentru specialitatea noastră ca și în marile universități. Toți cei ce au luat parte la această mișcare trebuie să simtă o nobilă bucurie văzînd cu cîtă energie se lucrează și ce frumoase rezultate se obțin. [2]

Cu această „renaștere" s-au petrecut anumite prefaceri în ultimele șase decenii. Pasiunea — și aceasta nu numai în micile așezări de provincie — s-a stins. Pe la jumătatea secolului nostru, cercetarea filologică, deși apărată de metereze în majoritatea universităților, a trecut în mod categoric pe poziții defensive; dominația ei în universitățile americane încetase; și pretutindeni, mai ales în rîndul profesorilor mai tineri și al studenților, nemulțumirea față de sistemul existent devenise atît de mare, încît părea că foarte curînd el avea să fie considerat un fenomen depășit din istoria culturală a Americii.

Faptul că acest sistem a triumfat în jurul anului 1900 este explicabil. El s-a datorat nu numai influenței cercetării literare de tip german importate și prestigiului de care se bucura Germania în acea perioadă, ci și împrejurării că el satisfăcea o necesitate intelectuală și socială. El satisfăcea nostalgia trecutului, mai ales cea trezită de trecutul Europei și de evul mediu, și în același timp, venea în întîmpinarea dorinței cercetătorilor literari de a lucra cu date concrete, de a lucra precis, de a imita „metoda științifică", al cărei prestigiu devenise copleșitor datorită succeselor atît de remarcabile obținute de tehnologia modernă în Statele Unite. Relativismul critic implicat de metoda studierii literaturii prin antecedentele ei istorice, abdicarea nedisimulată de la sarcina aprecierii, se încadra perfect în tiparul unei civilizații dez-

[2] În PMLA, 16/1901, pp. 77—91.

orientate sau sceptice în judecarea valorilor. Faptul că metoda oferea posibilitatea producerii unei cantităţi uriaşe de lucrări şi a standardizării acestora, a contribuit la victoria ei, căci obţinerea unei producţii mari era un ideal industrial, iar gradarea profesorilor în funcţie de lucrări era o necesitate practică. Acumularea de date nesemnificative, factologia sufocantă, atitudinea pseudoştiinţifică dublată de scepticism anarhic şi lipsa gustului critic caracteristice acestui tip de cercetări sînt astăzi evidente pentru oricine. Sistemul a devenit o ţintă prea facilă a ironiei generale. Totuşi, trebuie să recunoaştem că, din inerţie, el se perpetuează şi astăzi, continuînd să-i atragă pe cei care îi apreciază perfecţiunea mecanică şi tonul impersonal, ca şi pe cei ce sînt pur şi simplu docili şi sîrguincioşi.

Oricare ar fi păcatele sistemului, trebuie să recunoaştem că ele reprezintă decăderea unui ideal valoros, cel al filologiei concepute ca ştiinţă totală a unei civilizaţii, ideal formulat iniţial pentru studiul antichităţii clasice şi apoi transferat de către romanticii germani la studiul limbilor moderne. În declaraţiile-program ale unor cercetători americani remarcabili se exprimă într-adevăr ambiţia atingerii acestui ideal : de exemplu în *The Higher Study of English* (1908) a lui Albert S. Cook sau în *Province of Literary History* (1931) a lui Edwin Greenlaw. Dar deşi putem recunoaşte că normele şi ţelurile stabilite în aceste cărţi sînt generoase şi umane, în realitate între teorie şi practică a existat o prăpastie. Albert S. Cook a publicat în special ediţii, studii şi note asupra literaturii anglo-saxone, multe dintre ele tratînd subiecte banale şi minore. Ediţiile criticilor clasici îngrijite de el (de pildă aceea a scrierilor lui Sidney) reprezintă simple texte şcolare care nu aduc decît un cu totul neînsemnat aport ştiinţific. Judecăţile critice pe care le-a emis ocazional sînt un ecou al lui Arnold şi a dubioasei lui teorii a „pietrelor de încercare". Edwin Greenlaw a scris îndeosebi studii foarte competente privind alegoria politică la Spenser. Gesturile schiţate în direcţia criticii, sintezei,

istoriei spiritului uman, au rămas de cele mai multe ori simple gesturi sau virtuţi personale ale unui om care n-a izbutit să dea ideilor sale eficienţă pe plan profesional.

Concepţiile şi ţelurile iniţiale ale cercetării literare umaniste au fost mereu uitate. Studierea cu precădere a originilor, idee romantică moştenită de la Herder, a dus, în practică, la strania supraevaluare a studiului anglo-saxonei şi a vechilor forme din limbile medievale, studiu care a fost (şi în unele locuri continuă să fie) impus majorităţii studenţilor americani de la facultăţile de filologie. Exigenţele în materie de gramatică anglo-saxonă şi de istorie a fonologiei engleze nu numai că au deviat energia studenţilor de la cercetarea literară, dar chiar i-au împiedicat pe mulţi dintre ei să-şi termine studiile. Concepţia romantică privind evoluţia şi continuitatea literaturii a decăzut atît de repede, încît din ea n-a mai rămas decît superstiţia că operele literare ar putea fi reduse la un amestec de paralelisme şi surse de inspiraţie. Concepţia evoluţionistă a supravieţuit şi după 1900 în scrierile lui Francis Gummere, *The Origins of Poetry* şi *The Popular Ballad,* dar din cauză că devenise mult prea mult subordonată teoriei evoluţioniste din biologie, ea a fost curînd abandonată, astăzi fiind absolut incomprehensibilă, fapt pentru care scrierea unei istorii literare narative a ajuns o artă aproape inexistentă. Concepţia romantică asupra geniului original a degenerat în excesele goanei după detalii biografice senzaţionale, într-un interes febril pentru anecdote lipsite de semnificaţie sau în premisa imuabilă că orice operă literară reprezintă un document autobiografic. Idealul elaborării unei istorii generale a culturii reflectate în literatură a dus — în special în rîndul savanţilor englezi şi americani — la abordarea fără nici un discernămînt a tot felul de aspecte ale istoriei sociale. Lucrări despre „Originea arbaletei", teze studiind „Profesiunea militară în secolul al XVI-lea", opere masive închinate unor teme precum „Vrăjitoria în Vechea şi Noua Anglie" au şters cu desăvîrşire toate graniţele, provocînd o mare confuzie

metodologică. Idealul romantic al studierii spiritului național a dus, în practică, la izolarea studiilor privind o anumită literatură națională, la ignorarea unității literaturii europene, la neglijarea literaturii comparate, la anglomania, germanofilia și francofilia multor profesori și, în cele din urmă, la noul provincialism al multor specialiști în literatura americană. Ceea ce fusese un ideal valoros în mintea celor care l-au enunțat — frații Grimm, Boeckh, Diez — a devenit pur și simplu alexandrinism și factologie fără direcție și țintă precisă.

Motivele acestei decăderi sînt evidente ; unele nu sînt numai americane, ci și europene. Ele se cuvin căutate în descompunerea generală a idealului romantic, înlocuit de marea producție pseudoștiințifică. Dar situația culturală din Statele Unite a accelerat decăderea. În America, rasismul teutonic promovat de fondatorii germanisticii a fost, din motive lesne de înțeles, un produs foarte artificial ; la fel și medievalismul romantic, care nu putea prinde rădăcini într-o societate în mare măsură protestantă și comercială. Motivele sociale și instituționale ale decăderii au fost și ele mai puternice decît în Europa. Colegiile și universitățile americane erau mult mai izolate de mediul cultural înconjurător decît universitățile metropolitane de pe continentul european (decît cele din Paris sau Praga, de exemplu). Astfel, ele îndemnau la izolarea în turnul de fildeș academic, făcîndu-i pe profesori să încerce să-și mențină rangul social și buna părere despre rolul lor prin aprofundarea unor „mistere" incomprehensibile și inutile dincolo de zidurile universității, inutile chiar și pentru majoritatea studenților care mergeau să predea regulile compoziției, limba și literatura în micile colegii și în universitățile de stat. Ruptura dintre practica literaturii și cercetarea academică a devenit și ea mai mare o dată cu apariția scriitorilor americani naturaliști și regionaliști, care coborau în mahalale și în tîrguri de vite, în ferme și în mine aducînd cu ei neîncrederea față de Europa, față de intelect, față de tradiție și față de erudiție în general.

Totuşi, oricare ar fi fost sterilitatea sistemului academic şi lipsa de valoare a produselor lui de serie, ar fi cu totul nedrept să ignorăm rezultatele obţinute, în limitele lui, de cercetarea filologică americană din ultimele şase decenii. În special în domeniul literaturii engleze, cercetările tehnice ale americanilor au furnizat date indispensabile şi este sigur că ele au depăşit, şi nu numai cantitativ, cercetările engleze similare. Lucrările americanilor dedicate literaturilor germană, franceză, italiană şi spaniolă sînt încă, în mod frecvent, de un nivel mai scăzut, iar studiul literaturilor mai îndepărtate (de exemplu al celor slave) abia începe să fie cultivat. Calitatea inferioară a studiilor dedicate literaturilor neengleze se explică, pe de o parte, prin handicapul natural cu care începe fiecare cercetător cînd studiază o literatură străină, iar pe de altă parte, prin faptul că profesorii americani de literaturi străine au fost preocupaţi de predarea unor cursuri elementare de limbă, rămînînd, în ceea ce priveşte cercetarea — şi acesta este aspectul cel mai serios — „provinciali". Majoritatea specialiştilor în franceză şi germană au adoptat, în mod cu totul necritic, metodele şi normele ţării a cărei literatură o studiau. Astfel, ei au ajuns într-o stare de inferioritate faţă de cercetarea germană şi franceză, iar în mediul universitar american au fost condamnaţi la o izolare de un tip special. Leo Spitzer, emigrant german cu o remarcabilă personalitate, a comentat cu înţelepciune această situaţie, arătînd că de obicei catedrele de literaturi străine „sînt nişte enclave în universităţile americane, ceea ce aduce mari prejudicii dezvoltării unei cercetări americane indigene." [3] După cum a arătat Henry C. Hatfield, [4] studiile de literatură germană sînt considerabil handicapate de faptul că se subordonează valorilor şi normelor stabilite de germani. Acesta este, desigur, rezultatul specializării timpurii, care

[3] *Deutsche Monatshefte*, 48/1946, p. 477.

[4] *Studies of German Literature in the United States*, în *Modern Language Review*, 43/1948, pp. 353—392.

nu-i permite studentului american de la secţiile de germană sau franceză să aibă cunoştinţe temeinice de literatură engleză şi americană şi astfel să-şi formeze o concepţie coerentă proprie, din perspectiva căreia să poată interpreta literatura străină. Mai ales în studiile de literatură germană, ideile metafizice, adesea hegeliene, de la care pleacă *Geistesgeschichte* s-au dovedit indigeste şi neasimilabile pentru studenţii americani, aceştia nefiind însă în stare să le înlocuiască cu elemente din tradiţia proprie.

Revolta împotriva acestei cercetări filologice din America nu este de dată recentă. În cadrul ei se pot distinge diferite motive de opoziţie şi diferite mişcări. Într-o ordine cronologică aproximativă, va trebui să începem cu obiecţiile supravieţuitorilor cercetării mai vechi, mai umaniste dar şi mai diletante, ale celor care au păstrat legătura cu tradiţia universităţilor britanice. Aceştia, în memoriile în care şi-au descris anii studenţiei de pe la sfîrşitul secolului al XIX-lea — Bliss Perry în *And Gladly Teach,* William Lyon Phelps în *Autobiography* şi H. S. Canby în *Alma Mater* — îşi exprimă profunda nemulţumire faţă de metodele folosite, ilustrînd păcatele sistemului prin anecdote şi schiţe care prezintă profesori mărginiţi şi tiranici. Dar ei şi simpatizanţii lor n-au putut oferi nici un remediu, nici o soluţie, mulţumindu-se să recomande „aprecierea", adică un entuziasm romantic faţă de bine şi frumos, o duioşie neînsoţită de inteligenţă. Phelps a fost primul profesor care a ţinut un curs despre romanul contemporan (1895—1896, întrerupt prompt, la insistenţele superiorilor săi care-l ameninţau cu concedierea)[5] şi primul cercetător universitar american care a scris despre romancierii ruşi (1911) ; dar dragostea pentru literatură pe care Phelps şi alţi profesori ca el au inspirat-o studenţilor lor nu conţinea norme critice. Asemenea profesori, oricît de necesari studenţilor, n-au putut

[5] William L. Phelps, *Autobiography with Letters,* New York, 1939, p. 301.

contribui la dezvoltarea cercetării literare concepute ca un sistem de cunoştinţe. Unii dintre exponenţii metodei filologice au reuşit totuşi să îmbine studiul „auster" cu o asemenea „apreciere". Ei le predau doctoranzilor cursuri de bibliografie şi de izvoare literare, de exemplu un curs „Shakespeare la nivel postuniversitar" (tratînd deosebirile dintre ediţiile *in-quarto* şi cele *in-folio*, izvoarele lui Shakespeare, reprezentarea pieselor în teatrul epocii), în timp ce studenţilor le citeau poezie, cu voce tremurătoare sou onctuoasă. Sentimentalismul şi factologia nu sînt de fel incompatibile, nici chiar filozofic vorbind.

Mult mai promiţătoare a fost mişcarea neoumaniştilor condusă de Irving Babbitt şi Paul Elmer More, iar mai tîrziu de Norman Foerster. Lucrările *Literature and the American College* (1908) a lui Irving Babbitt şi *The American Scholar* (1929) a lui Norman Foerster înfierează cercetarea filologică într-un mod care rămîne şi astăzi valabil. Neoumaniştii aveau de oferit un ideal, altul decît simpla „apreciere" : ei concepuseră un ideal de critică avînd drept caracteristici respectarea strictă a tradiţiei, interesul pentru ideile filozofice exprimate în literatură şi un gust literar nou, neoclasic, opus romantismului. Cărţile lui Babbitt *Masters of Modern French Criticism* (1912) şi *Rousseau and Romanticism* (1919) sînt de o reală forţă şi pătrundere critică. Deşi adesea suferă de obtuzitate în interpretarea textelor şi de lipsă de sensibilitate, puterea de abstractizare şi de generalizare, ca şi fervoarea cu care se angajează dezbaterea de idei, sînt trăsături noi, neîntîlnite în cercetarea literară americană mai veche. După o scurtă perioadă, situată în jurul anului 1929, în care s-a bucurat de multă atenţie din partea publicului, mişcarea neoumanistă a intrat în inerţie. Dar Babbitt la Harvard, More la Princeton, Stuart Sherman la Illinois şi Foerster la universităţile din Carolina de Nord şi din Iowa i-au făcut pe mulţi studenţi să-şi dea seama de gratuitatea cercetărilor convenţionale şi de necesitatea introducerii în studiul literaturii a unor principii noi,

generoase. Totuşi, motivele pentru care mişcarea n-a reuşit să se impună în universităţi sînt evidente : conservatorismul social al neoumaniştilor se opunea stării de spirit a unei naţiuni în plină criză, moralismul lor rigid viola natura literaturii ca artă, iar ostilitatea lor faţă de artele contemporane i-a rupt de literatură ca instituţie vie. Principiile filozofice şi religioase ale lui Babbitt, care se voiau coroborate de gîndirea confucianistă şi budistă, erau prea exotice şi prea austere pentru a deveni o forţă reformatoare ; concepţiile lui literare erau prea strîns legate de antiromantismul francez al unor oameni ca Charles Mourras, Lasserre şi Seillière pentru a se putea aplica imediat literaturii americane. După perioada în care a scris *Shelburne Essays,* Paul Elmer More s-a ocupat de istoria filozofiei greceşti şi a teologiei creştine, încercările lui de a interpreta scriitori moderni ca Joyce sau Eliot fiind neizbutite. Stuart Sherman s-a mutat la New York şi, devenind ziarist, şi-a pierdut distincţia în favoarea emfazei.

Şi alte încercări de a schimba orientarea studiilor literare în universităţile americane au eşuat — sau cel puţin n-au reuşit să se dovedească eficace pe plan general. În anii 1930, interpretarea marxistă a literaturii a trezit un deosebit interes, ceea ce a dus la apariţia, în afara lumii universitare, sau în vecinătatea ei, a unor lucrări de critică marxistă. Dar poate că din motive politice ele n-au influenţat cercetarea literară americană academică. Cărţile lui Granville Hicks, cele mai ambiţioase încercări de critică marxistă americană, n-au fost nici suficient de docte, nici suficient de îndrăzneţe pentru a stîrni dorinţa de a fi imitate. Determinismul economic şi punctul de vedere precumpănitor politic au fost introduse în studiile literare americane mai degrabă datorită succesului cărţii lui Vernon Parrington *Main Currents of American Thought* (1927—1930). Aici abordarea vag sociologică a problemelor culturale a îmbrăcat forma specială a propagandei pentru democraţia jeffersoniană. Centrul de interes al cărţii fiind categoric extraliterar, studiile literare

americane scrise sub influenţa lui Parrington nu mai acordă nici o atenţie valorilor literare, ocupîndu-se de istoria socială şi de istoria ideilor politice. În ansamblu, abordarea sociologică a dat în cercetarea literară americană relativ puţine lucrări de reală distincţie.

Studierea ideilor din literatură, a literaturii în legătură cu filozofia este, desigur, o practică veche ; în ultimele decenii, în Germania ea a fost cultivată, în sens tehnic, cu multă sîrguinţă, opunîndu-se răspicat cercetării filologice. Dar în America, *Geistesgeschichte* a avut puţine ecouri în afara cercului profesorilor de germană ; şi chiar printre aceştia unii i-au fost ostili, fapt dovedit de strălucitul atac al lui Martin Schütze formulat în *Academic Illusions* (1933), carte care ne-a oferit una din cele mai bune analize ale situaţiei cercetării literare din Germania şi din alte ţări. Ca mişcare, „istoria ideilor", iniţiată de Arthur O. Lovejoy, a făcut cea mai puternică impresie asupra cercetătorilor literari din Statele Unite. Lovejoy este filozof de profesie, şi metoda lui constă în analiza filozofică a ideilor, secundată de urmărirea atentă a terminologiei şi a contradicţiilor din operele diferiţilor scriitori. Cercetătorul stabileşte o deosebire destul de artificială între metoda practicată de el şi istoria obişnuită a filozofiei, susţinînd că studiază nu întregi sisteme filozofice ci „idei-unitate", acordînd atenţie răspîndirii ideilor prin intermediul filozofilor şi poeţilor celor mai populari. Metoda lui poate fi criticată pentru excesivul ei intelectualism : Levejoy, care concepe schimbarea ideologică ca un proces de sine stătător, acordă puţină atenţie contextelor istorice sau psihologice. Pentru el poezia este pur şi simplu un document al istoriei intelectuale, iar ideile cuprinse în literatură sînt „idei filozofice diluate." [6] Astfel, literatura devine apa adăugată filozofiei, iar istoria ideilor impune operelor de imaginaţie norme pur filozofice. Istoria inte-

[6] Arthur O. Lovejoy, *The Great Chain of Being*, Cambridge, Mass., 1936, p. 17.

lectuală este desigur o disciplină de tip superior avînd o certă valoare exegetică pentru studiul istoriei literaturii. Dar ea nu poate fi un succedaneu al studiului literar. De fapt, foarte puţini dintre cercetătorii literari americani se ocupă cu istoria ideilor în sensul folosit de Lovejoy : îmi vin în minte Louis Bredvold, Marjorie Nicolson şi Perry Miller.

Este clar că cele mai mari speranţe de regenerare a studiilor literare americane sînt legate de mişcarea critică dezvoltată în ultimii douăzeci şi cinci de ani în afara universităţilor. Această mişcare este numită în mod curent „*Noua critică*", termen folosit de J. C. Ransom ca titlu al unei cărţi publicate în 1941, tratînd despre trei critici — I. A. Richards, T. S. Eliot şi Yvor Winters — discutaţi de altfel cu rezerve considerabile ; dar în prezent termenul este adesea aplicat oricărui critic care se încadrează în tradiţia generală stabilită de Richards şi Eliot. Acest fapt este regretabil deoarece termenul nu lasă să se întrevadă marea diversitate a orientărilor critice, separate uneori de importante deosebiri, dînd impresia falsă că toţi aceşti critici ar forma o „şcoală" sau chiar o coterie. Doar sudiştii J. C. Ransom, Allen Tate, R. P. Warren şi Cleanth Brooks au întreţinut relaţii personale strînse, închegînd şi o concepţie critică bine definită ; dar chiar şi ei sînt departe de a subscrie la o poziţie imuabilă. În special J. C. Ransom a urmat, în speculaţiile lui ulterioare, o cale proprie. Ceilalţi critici grupaţi la un loc cu „noii critici" sînt adesea cazuri cu totul izolate, ca Yvor Winters, care a elaborat o concepţie coerentă şi impresionantă, dar extrem de doctrinară, privind istoria poeziei americane şi engleze, şi Kenneth Burke, a cărui teorie critică e atît de ramificată, încît a devenit, în intenţie, o întreagă filozofie a culturii înglobînd semantica, marxismul, psihanaliza şi antropologia. Edmund Wilson a folosit, pe rînd, toate aceste metode : prima sa carte, *Axel's Castle* (1931), era o prezentare a mişcării simboliste care, deşi scrisă cu multă căldură şi pătrundere, se termina cu

un cîntec funebru inspirat de presupusa dispariţie a simbolismului. De atunci el a folosit într-un mod cît se poate de eclectic marxismul şi psihanaliza, pentru a ajunge, mai apoi, la jurnalism şi la „Europa fără Baedeker". R. P. Blackmur, care a început prin a face analize de text extrem de minuţioase, s-a ocupat apoi de probleme de teorie critică generală, lărgindu-şi „critica practică" atît de mult, încît a inclus în aceasta chiar şi analize morale şi ideologice ale romnelor lui Dostoievski.

În perspectiva istoriei generale a criticii americane înţelegem totuşi că toţi noii critici reacţionează împotriva uneia şi aceleiaşi situaţii anterioare. Ei au fost cu toţii nemulţumiţi de „aprecierea" impresionistă, vag romantică şi sentimentală predominantă în universităţi şi în afara lor ; au dezaprobat critica pur jurnalistică practicată de Mencken şi asociată cu elogierea de către acesta a romanului naturalist american ; şi nu s-au simţit atraşi de mişcarea neoumanistă din cauza ostilităţii ei faţă de operele contemporane şi a concepţiei ei rigid moraliste asupra literaturii. Tate, Blackmur, Kenneth Burke şi Winters chiar au atacat, în cadrul unui simpozion, mişcarea neoumanistă. [7]

Ca reacţie împotriva acestei situaţii, ei s-au orientat în mare parte, cel puţin la început, spre studiul poeziei, în special al poeziei moderne, concentrîndu-se asupra textului propriu-zis al operelor cercetate şi subliniind particularităţile operei literare, care în concepţia lor este relativ independentă atît de fundalul ei istoric şi biografic cît şi de tradiţia literară. În această orientare spre text, în acest accent pus pe unitatea operei literare, în acest refuz de a reduce literatura la cauzele ei se găseşte ceea ce s-ar putea considrea numitorul comun al „noilor critici." Dar în rîndul lor se află cel puţin două grupuri : cei care au asociat din ce în ce

[7] *The Critique of Humanism*, culegere îngrijită de Clinton H. Grattan, New York, 1930.

mai mult literatura cu tot felul de alte discipline — mai ales cu psihanaliza, cu marxismul și, recent, cu antropologia ; și cei care au încercat să studieze literatura în primul rînd ca fapt estetic. Criticii din primul grup au folosit din nou opera literară ca punct de plecare pentru speculații generale despre om și univers, ego și societate, în timp ce criticii din celălalt grup au rămas în sfera internă a literaturii, practicînd diferite tehnici de analiză de text. Dar ar fi o greșeală să-i acuzăm pe aceștia din urmă de „estetism" sau chiar de „formalism". Nici unul dintre ei nu este „estet" ; căci normele lor critice implică întotdeauna un punct de vedere filologic, politic și religios. Grupul din sudul Statelor Unite este preocupat de aspectele umane și comerciale ale civilizației moderne și de efectul ei asupra tradiției. Chiar și cînd în aparență analizează ceea ce ar părea să fie procedee poetice, precum ambiguitatea și paradoxul, acești critici tind spre discutarea valorii, coerenței și maturității generale a operei literare — valori care sînt umane și sociale. Ei refuză să confunde domeniul artei (care nu este lipsit de umanitate) cu domeniile gîndirii sau eticii, și înțeleg că sensul unei opere literare se desprinde din unitatea ei formală.

Antecedentele și premisele filozofice ale acestei mișcări critice sînt cît se poate de diferite. Marele ei inițiator este, desigur, T. S. Eliot ; iar ideile critice ale lui Eliot își au originea în teoriile lui Babbitt, profesor la Harvard, ale englezului Hulme și ale francezului Rémy de Gourmont. Dar influența lui Eliot este combinată cu influența lui Richards, care a elaborat o metodă în mare parte incompatibilă cu cea a lui Eliot. În timp ce simpatiile filozofice timpurii ale lui Eliot se îndreptau spre idealism (el a manifestat un mare interes pentru hegelianul F. H. Bradley, profesor la Oxford), Richards a fost un discipol declarat al lui Bentham, un psiholog fiziologist ; doar recent s-a orientat spre idealism. Influența *Esteticii* lui Croce, deși nu ușor de identificat, trebuie considerată drept fundal al acestei critici. Totuși,

la criticii americani nu întîlnim nici urmă de monism idealist crocean, nici un interes pentru problema dezvoltării literaturii, a dialecticii ei, problemă care i-a preocupat pe formaliștii ruși ; ei par să accepte cu toții concepția statică a lui Eliot, după care literatura este o ordine simultană eternă. Cu toții reacționează atît de puternic împotriva cercetării literare filologice dominante, încît pierd orice contact cu lingvistica modernă. În aceste două privințe mișcarea americană se deosebește categoric de mișcările analoge de pe continentul european.

Totuși, cel care studiază situația culturală a Occidentului nu poate să fie frapat de faptul aparent inexplicabil că în țări care au avut puține contacte sau chiar nici un contact direct unele cu altele, a apărut același gen de reacție împotriva cercetării pozitiviste a secolului al XIX-lea. Dintre toate aceste mișcări, formalismul rus a avut sistemul teoretic cel mai clar, mai precis și mai bine dezvoltat. În Germania, aceeași tendință a îmbrăcat mai degrabă forma interesului pentru stilistică și pentru paralelismul dintre artele frumoase și literatură ; iar germanii au avut o influență extrem de mare în țările de limbă spaniolă. Mișcările din Rusia, Germania și Spania se deosebesc de mișcarea din America prin aceea că au avut o strînsă legătură cu lingvistica, legătură care a dat rezultate excelente, în special în studiul stilului și metricii ; iar în Europa aceste mișcări au fost sprijinite de noi tendințe în lingvistică, opuse behaviorismului doctrinar al școlii de lingviști de la Yale, școală cu un rol predominant în America. Mișcările din Italia și Germania sînt strîns legate de filozofiile idealiste și foarte conștiente de reacția lor împotriva pozitivismului și naturalismului secolului al XIX-lea, în timp ce mișcarea din Rusia a fost în mod declarat empirică și științifică. Totuși, oricare ar fi deosebirile dintre aceste mișcări, principiile și direcția reacției lor împotriva cercetării literare a secolului al XIX-lea sînt aceleași.

Americanii au fost mai puțin academici, concentrîndu-se cu mai multă claritate asupra problemelor de cri-

tică, în timp ce ruşii şi germanii nu s-au abătut, în practică, de la relativismul istoric. Totuşi, mişcarea americană apărută în afara lumii academice a pătruns din ce în ce mai mult în universităţile şi colegiile din America. Revendicările formulate de Ransom în *Criticism, Inc.* şi de Blackmur în *A Featherbed for Critics* sînt acum, cel puţin parţial, satisfăcute. E clar că afirmaţia făcută de Cleanth Brooks în 1943, şi anume că noii critici „nu au aproape nici o influenţă în universităţi“ [8] nu mai este valabilă. În majoritatea universităţilor americane, mari şi mici, există, mai ales la catedrele de engleză, o minoritate profund nemulţumită de predominanţa înclinaţiei spre factologie, iar în rîndul profesorilor mai tineri interesul pentru critică este atît de răspîndit, încît cred că nu e departe ziua cînd predarea literaturii la nivel universitar va trece în mîinile celor care au rupt-o cu vechile metode.

Dar dacă critica vrea să transforme cu succes cercetarea literară din universităţi, va trebui să rezolve o serie de probleme pe care promotorii ei din afara universităţii n-au fost nevoiţi să şi le pună. Dacă universitarii părăsesc vechea filologie, cu metodele ei precise şi cu sistemul ei teoretic bine conturat, vor trebui s-o înlocuiască cu un nou sistem de doctrine, cu o nouă teorie sistematică, cu o tehnică şi cu o metodologie care să poată fi predate, transmise şi aplicate la toate operele literare. În această privinţă, o mare parte a criticii americane moderne este — sau, s-ar putea susţine, are meritul de a fi — încă deficitară. Vocabularul ei diferă adesea mult prea mult de la autor la autor şi chiar de la eseu la eseu ; principiile ei sînt rareori formulate în contextul implicaţiilor lor filozofice şi antecedentelor lor istorice. Mulţi critici americani (Kenneth Burke este un exemplu extrem) folosesc o terminologie proprie, care reclamă un efort de interpretare considerabil. Ei par să simtă nevoia de a reformula mereu unele chestiuni fundamentale,

[8] *Sewanee Review*, 51/1943, p. 59.

de a începe *ab ovo*, meditînd asupra unor probleme estetice și critice vechi de secole. Astfel, ei riscă să nu fie înțeleși de marele public, care este mereu uluit și derutat de noile sensuri atribuite unor termeni precum „formă", „tehnică", „structură", „textură", „ritm" sau „mit". De aceea este necesar ca mai curînd sau mai tîrziu să se ajungă la un acord asupra problemelor teoretice fundamentale. Terminologia personală poate fi justificată pînă la un anumit punct ; dar folosirea ei abuzivă afectează efectul cumulativ al criticii.

În afară de aceasta, critica modernă va trebui să reia unele probleme pe care pînă acum, dintr-un motiv sau altul, le-a neglijat sau le-a disprețuit. Cea mai importantă dintre acestea este problema istoriei literare. După cum am arătat în primul eseu din această carte, istoria literară nu trebuie confundată cu acumularea de date nesemnificative. Ea nu trebuie lăsată în seama filologilor sau diletanților, ci trebuie rescrisă dintr-un punct de vedere nou, folosindu-se noile metode. Desigur, mulți dintre cei mai mari critici au fost, totodată, mari istorici literari : frații Schlegel, Sainte-Beuve, De Sanctis, Taine, Brunetière, Croce. Ei au scris istorii critice ale literaturii. În unele dintre eseurile lor, F. R. Leavis, F. W. Bateson și Cleanth Brooks dau sugestii privind refacerea istoriei poeziei engleze, dar numai atît. Condițiile par însă coapte pentru a termina definitiv cu istoria literară tradițională — concepută ca un ciudat amestec de antologie, biografie, istorie socială, istorie intelectuală și critică — trecîndu-se la o istorie a artei literaturii, scrisă cu pătrundere critică, conform unor norme critice. Deși unii critici moderni s-au folosit, în interpretarea literaturii, de datele a tot felul de alte discipline, ei au neglijat ajutorul pe care l-ar fi putut primi de la domeniile cele mai apropiate de arta cuvîntului : lingvistica și estetica, inclusiv estetica artelor frumoase. Lingvistica este indispensabilă mai ales pentru studiul stilului, elocuțiunii și metrului ; iar legăturile dintre literatură și muzică și pictură nici n-au

început încă să fie studiate cu metode moderne. În fine, este inevitabil și foarte important ca metodele criticii moderne să fie aplicate la opere îndepărtate în timp și spațiu, la literaturi vechi și străine. Lista scriitorilor europeni care au atras atenția criticilor moderni din Statele Unite este curios de săracă, alegerea fiind deformată de o perspectivă foarte locală și limitată în timp.

Pentru ca această consolidare și expansiune a criticii moderne să se înfăptuiască, este nevoie de sprijinul cadrelor universitare, și în special al celor tineri. În universități, unii profesori mai în vîrstă începuseră să se ocupe de probleme de critică, sau, cel puțin, de probleme de analiză a formei, chiar și înainte de apariția mișcării noii critici. Studiile lui Morris W. Croll asupra stilului prozei sau ale lui J. W. Beach privind tehnica narațiunii în proză sînt demne de reținut, la fel ca și numeroasele eseuri și cărți ale lui E. E. Stoll care subliniază rolul convenției teatrale și critică shakespearologia secolului al XIX-lea. Dar de cele mai multe ori incursiunile profesorilor mai vîrstnici în critica literară nu s-au bucurat de un succes prea mare. Cartea frumos scrisă, dar superficială, dedicată de Robert K. Root lui Alexander Pope sau cărțile despre Shakespeare ale lui Hazelton Spencer și Hardin Craig nu pot fi considerate exemple de sensibilitate și pătrundere. În schimb alți cercetători, care au început cu studii de istorie literară de un tip mai mult sau mai puțin convențional, au asimilat și aplicat ideile criticii moderne și, plecînd de la texte din trecut, le-au dezvoltat independent. De exemplu, F. O. Matthiessen a început cu lucrări în care analiza cu grijă traducerile din epoca elizabetană, pentru ca mai tîrziu să scrie, cu spirit critic și cu multă sensibilitate, despre T.S. Eliot, Henry James și întreaga Renaștere americană. Austin Warren a debutat cu o monografie în domeniul istoriei criticii, a analizat ideile filozofice din operele de bătrînețe ale lui Henry James și a ajuns la critică într-un remarcabil studiu asupra poeziei

lui Richard Crashaw. Cadrele didactice universitare mai tinere se interesează tot mai mult de critică și devin critici fără a pierde avantajele pregătirii în domeniul istoriei literare. Viitorul le aparține.

În fine, nu trebuie neglijată nici altă sursă a unei posibile reforme academice: prezența, în Statele Unite, în ultimele două decenii, a unor distinși emigranți germani și spanioli care au participat nemijlocit la dezvoltarea noilor metode în Europa. Chiar dacă unii dintre acești savanți au murit — mă gîndesc la Leo Spitzer, Erich Auerbach, Amado Alonso — opera lor reprezintă un ghid care poate inspira lucrări valoroase. Alți emigranți sînt încă activi: de pildă, Helmut Hatzfeld, care este un exponent al stilisticii germane practicate de Spitzer și Auerbach. Folosită așa cum se cuvine, opera globală a acestor emigranți ar putea reprezenta o importantă contribuție la dezvoltarea cercetării literare, contribuție comparabilă cu cea adusă de alți emigranți la dezvoltarea istoriei artei sau la reorganizarea muzicologiei.

Apare astfel limpede în ce direcție trebuie să se orienteze reforma studiilor literare postuniversitare. Vechiul doctorat trebuie schimbat în mod radical. Deținătorul unui titlu de doctor în litere nu trebuie să fie un arhivist specializat într-o anumită perioadă, ci „un literat de profesie, un om care, în afară de literaturile engleză și americană, cunoaște teoria literară, modalitățile cercetării și criticii și, fără să recurgă la impresionism și la «apreciere», poate analiza și discuta cărți cu studenții săi." Exigențele lingvistice ar trebui și ele sporite, doctorilor în litere cerîndu-li-se o cunoaștere literară, într-adevăr de adîncime, a una sau două din marile limbi vii ale Europei. Teza de doctorat trebuie concepută cu aceeași flexibilitate cu care judecăm capacitatea omului de litere. Domeniile de care se poate ocupa ar trebui, fără îndoială, să includă și literatura contemporană și să permită folosirea tuturor metodelor criticii literare. Accentul va trebui să cadă tot mai mult pe specializarea în literaturi străine, în este-

tică și în filozofie, mai degrabă decît în filologie medievală. Pe scurt, idealul este să se dea un doctorat în literatură, iar nu în filologie engleză, franceză ori germană.[9]

Dar dacă vrem ca această reformă să fie încununată de succes, va trebui de asemenea să luptăm împotriva pericolelor de care ar putea fi amenințată și a exceselor în care ar putea să cadă. S-ar putea ca în însăși natura vieții universitare organizate să existe factori care să ducă din nou la mecanizare, la osificare, la alexandrinism în sens negativ. La un moment dat pericolul rutinei, al muncii de simplă imitare și repetare ar putea deveni acut, dar acest moment este, din fericire, încă destul de îndepărtat. Mai mare este în prezent pericolul ca o dată cu eliberarea de trecut să abandonăm și virtuțile lui reale. Inițiatorii și conducătorii revoltei împotriva cercetării filologice (și nu mă gîndesc numai la „noii" critici, ci și la neoumaniști) au fost cu toții oameni de cultură și adesea adevărați savanți, oameni sensibili față de trecut și, în același timp, înzestrați cu cunoștințe al căror volum poate fi ușor subestimat, deoarece ei înșiși erau înclinați să-l subestimeze. În America de azi există pericolul ca studenții să se mulțumească cu învățarea anumitor tehnici și cu discutarea unor probleme teoretice, neglijînd studiul unor noțiuni fundamentale și cunoașterea tablo-ului literaturii universale, tablou care, chiar schematic, își are utilitatea lui. Cunoștințele îngrozitor de lacunare cu care vin din învățămîntul secundar majoritatea studenților americani constituie un balast pe care uneori universitățile nu pot sau nu vreau să-l mai suporte. Dacă se va reorganiza, învățămîntul nostru universitar va trebui să țină seama de faptul că avem nevoie nu de mai puțină erudiție, ci de o erudiție mai temeinică, mai inteligentă, mai pertinentă și animată de mai mult spirit critic.

[9] Citate din cartea mea și a lui Austin Warren, *Theory of Literature*, New York, 1949, pp. 292—293, 294. [În ediția din 1963, după care s-a făcut traducerea românească a lucrării, autorii au renunțat la capitolul respectiv, intitulat *Studiul literaturii în universități*, considerînd că nu mai era de actualitate].

FILOZOFIA ŞI CRITICA LITERARĂ AMERICANĂ POSTBELICĂ

DEOARECE critica înseamnă discernămînt, judecată, ea aplică şi implică criterii, principii, concepte, deci o teorie şi o estetică şi, în ultimă instanţă, o filozofie, o concepţie despre lume. Chiar şi critica scrisă „fără cea mai mică bătaie de cap, fără cea mai mică dorinţă de a te chinui cu chestiuni fundamentale“ [1] adoptă o poziţie filozofică. Chiar scepticismul, relativismul şi impresionismul apelează, măcar tacit, la cîte una din versiunile naturalismului, iraţionalismului sau agnosticismului. [2]

Critica americană de după cel de-al doilea război mondial nu constituie o excepţie. Se poate chiar spune că în comparaţie cu criticii care au scris pînă în 1914 sau chiar pînă prin 1932, criticii americani au devenit mult mai conştienţi de poziţia şi de principiile lor filozofice. Întîlnim din ce în ce mai des afirmaţii ca aceea a lui Elder Olson : „Critica este o ramură a filozofiei. O filozofie cuprinzătoare va elabora întotdeauna o anumită concepţie asupra artei“ [3] ; sau, prin răsturnarea concepţiilor tradiţionale, critica este pur şi simplu considerată o filozofie şi chiar o formă de teologie, un sistem atotcuprinzător, o ipoteză despre lume. Acum treizeci de ani critica era modesta activitate cotidiană a cronicarului

[1] H. W. Garrod, *Poetry and the Criticism of Life*, Oxford, 1931, pp. 156—157.

[2] Cf. Benedetto Croce, *La critica letteraria come filosofia*, în *Nuovi Saggi di estetica*, Bari, 1919.

[3] *Critics and Criticism*, culegere de articole îngrijită de R. S. Crane, Chicago, 1952, p. 547. Cf., de exemplu, Philip Blair Rice, *On the Knowledge of Good and Evil*, New York, 1955, p. 217 : „În măsura în care criticul are un punct de vedere consecvent, el este, în mod tacit, adeptul unei teorii estetice, indiferent dacă recunoaşte sau nu acest lucru“.

Scanned with OKEN Scanner

sau un domeniu restrîns, de interes academic ; astăzi i se atribuie adesea un rol grandios, întrecîndu-se astfel cu mult pînă şi aşteptările unui Matthew Arnold, care-şi exprimase speranţa că ea va avea o influenţă salutară asupra păstrării culturii. A afirma că „încetînd de a fi doar una din artele intelectuale, critica devine însuşi actul intelectual în întregul lui" şi că criticul este un „profet care anunţă necredincioşilor legătura dintre oameni şi realitatea supremă" [4] înseamnă a acorda criticii o deosebită preţuire.

Cunoscînd din proprie experienţă tabloul vieţii academice americane, pot spune că între Princetonul anilor 1927—1928, unde chiar şi savanţi eminenţi nu păreau de loc să-şi dea seama de importanţa criticii, şi Yaleul anului 1962, unde critica şi problemele ei sînt pîinea şi truda noastră cea de toate zilele, există o deosebire izbitoare, impresie care poate fi uşor întărită de deosebirea similară dintre *The American Mercury* din 1927, organ satiric preocupat de dezvăluirea scandalurilor din viaţa publică ca şi de promovarea romanului naturalist, şi revistele literare trimestriale ale anului 1962 : *Kenyon Review, Hudson Review, Sewanee Review, Criticism* etc.

Această schimbare am putea-o prezenta şi analiza în ordine cronologică, expunînd, de exemplu, doctrina „Noii critici" de la sfîrşitul războiului şi apoi urmărind diferitele reacţii împotriva acesteia şi orientările oferite în locul ei : critica mitică, critica existenţialistă şi aşa mai departe. Am încercat să fac acest lucru, într-un context internaţional, în studiul următor, *Principalele direcţii ale criticii secolului al XX-lea*, şi, de asemenea, într-un lung articol scris pentru o enciclopedie germană de literatură universală. [5] Fireşte că în lucrările menţionate nu puteam acorda un spaţiu prea întins prezentării realizărilor recente din America : de aceea dezvoltarea ex-

[4] R. W. B. Lewis, *Casella as Critic : A Note on R. P. Blackmur*, în *Kenyon Review*, 13/1951, pp. 470, 473—474.

[5] Lexikon der Weltliteratur im 20. Jahrhundert, Freiburg, 1961, vol. 2, pp. 178—261.

punerilor mele mai vechi ar putea fi binevenită. Dar voi încerca o abordare oarecum diferită care, sper, va lumina terenul dintr-un unghi nou, făcînd să iasă mai bine în evidenţă caracteristicile peisajului.

Îmi propun să urmăresc, în ordine cronologică, principalele figuri şi curente din istoria filozofiei occidentale — Platon, Aristotel, tomismul, empirismul englez, Kant, Schelling, Hegel etc. — şi să stabilesc în ce măsură criticii americani din ultimul timp îşi exprimă adeziunea la vreuna din aceste concepţii filozofice sau acceptă implicit vreuna din poziţiile lor generale. În spaţiul de care dispun nu voi putea discuta toţi criticii şi toate lucrările importante din cei şaptesprezece ani care au trecut de la terminarea războiului. Sînt conştient de faptul că tot ce pot face este să indic principalele tipuri şi tendinţe, încadrînd diferiţii critici, cam sumar, într-o categorie sau alta, fără a fi în măsură să introduc nuanţările necesare. Îmi dau seama că în critică angajarea filozofică este adesea plină de reticenţe : cărţile de critică sînt de multe ori hibride şi chiar năpădite de confuzii şi de idei obscure. Totuşi, sper să dovedesc continuitatea principalelor tradiţii filozofice, să demonstrez existenţa unor rămăşiţe din trecut, să indic unele înrudiri şi unele inimiciţii spirituale. Vreau să realizez o „perspectivă prin incongruenţă", acea „bruscă luminare a reversului lucrurilor, a laturii lor de obicei neobservate" pe care o recomanda Edward Bullough pentru obţinerea „distanţei psihice" şi deci pentru practica oricărei arte.[6] Doresc să realizez ceea ce Pound numeşte *making strange*, iar Brecht, *Verfremdung*.

Coleridge declara că „orice om se naşte fie aristotelician, fie platonician", iar după Alfred North Whitehead, istoria filozofiei n-ar fi decît „un şir de note de subsol

[6] *Psychical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle*, în *Aesthetics*, culegere de articole îngrijită de E. M. Wilkinson, Londra, 1957, p. 95.

la operele lui Platon."[7] Am putea încerca să împărţim criticii americani în platonicieni şi aristotelicieni, idealişti şi realişti. Dar o dihotomie atît de simplă nu ne-ar duce prea departe, cu atît mai mult cu cît astăzi nu mai există platonicieni în sens strict, iar numărul aristotelicienilor este foarte mic. Totuşi, în contextul acestui studiu îmi place să consider că mişcarea americană neoumanistă a fost platonică, deoarece este cert că Paul Elmer More l-a studiat atent pe Platon. Mişcarea neoumanistă nu mai există astăzi, dar concepţia ei supravieţuieşte în teoriile unui remarcabil critic american, Yvor Winters. Ştiu că în tinereţea sa Winters a luat patre activă la un simpozion antiumanist,[8] dar de atunci el şi-a exprimat admiraţia pentru Irving Babbitt[9] şi a reafirmat, în general, moralismul şi antiromantismul neoumaniştilor. Majoritatea operelor lui Winters au fost scrise înainte de 1945, dar el şi-a rezumat concepţiile într-un lung eseu, *The Function of Criticism* (1957), şi şi-a aplicat din nou principiile în analiza poeziei lui Hopkins, a lui Yeats şi a lui Robert Frost, acel „spirit hoinar".[10] Winters exprimă o credinţă fermă în valorile absolute. El afirmă: „Sînt conştient de faptul că absolutismul meu implică o poziţie teistă, şi o declar, oricît de compromiţătoare ar fi această mărturisire. Dacă experienţa pare să indice că există adevăruri absolute, că ne putem apropia de o aproximativă înţelegere a acestora, dar că ele preced înţelegerea noastră — aceasta nefiind decît arareori sau poate niciodată perfectă — atunci există doar un singur loc în care pot fi situate aceste adevăruri, şi nu văd nici un mijloc de a evita această concluzie."[11] O poezie, susţine el cu insistenţă, este „o exprimare raţională despre

[7] *Coleridge, Table Talk*, Londra, 1851, p. 100, A. N. Whitehead, *Process and Reality*, New York, 1929, p. 63.

[8] *Poetry, Morality and Criticism*, în *Critique of Humanism*, culegere de articole îngrijită de C. H. Grattan, New York, 1930, pp. 301—333.

[9] *In Defense of Reason*, Denver, 1947, pp. 385—387, 568—569; *The Function of Criticism*, Denver, 1957, pp. 11—13, 75.

[10] *The Function of Criticism*, pp. 157 şi urm.

[11] Citat din *Essays in Criticism*, 1962, vol. XII, p. 79.

o experienţă umană. Este o metodă de a ne perfecţiona înţelegerea şi discernămîntul moral." [12] Ea trebuie judecată în funcţie de caracterul raţional al temei şi de moralitatea sensului ei — deşi prin moralitate Winters înţelege armonie între formă şi conţinut, ordine clasică, stăpînire, echilibru, şi nu un mesaj didactic direct. Există un adevăr brutal şi un bun-simţ robust în atacurile lui Winters la adresa lui Emerson, Poe, Whitman, Hawthorne şi a multor altor scriitori americani pe care îi numeşte „obscurantişti". Winters dă dovadă de un gust surprinzător de modern în aprecierea lui Valéry, Emily Dickinson, Bridges şi a multor poeţi elizabetani mai puţin remarcabili sau în reflecţiile lui asupra prozodiei. Dar nici unui alt critic american nu i-a plăcut atît de mult jocul ierarhizării : Elizabeth Daryush este „cel mai bun poet englez de la T. Sturge Moore încoace", Sturge Moore este un poet mai bun decît W. B. Yeats, iar Adelaide Crapsey este „fără îndoială un poet nemuritor" etc. [13] Ni se spune că epopeea şi drama sînt moarte. Romanul se îndreaptă rapid spre pieire. Locul acestora este luat de scrierile istorice. În mod ciudat, Macaulay este considerat marele maestru al acestui gen. [14] Doar poezia scurtă, meditativă, de tipul poemului lui Valéry *Ébauche d'un serpent*, are viitor. Împotriva unui astfel de dogmatism nu este nimic de făcut.

În ceea ce priveşte criticii aristotelicieni declaraţi, aceştia sînt uşor de identificat. În anii 1940 un întreg grup de cercetători de la Universitatea din Chicago îşi dăduseră numele de neoaristotelicieni, iar influenţa lui Aristotel se simte chiar şi în afara grupului. Gerald F. Else a scris apoi un voluminos comentariu la *Poetica* (1957). Francis Fergusson, a cărui concepţie despre tragedie este în esenţă mitică, apelează constant la analiza structurii dramatice făcute de Aristotel. Într-o introducere la *Poetica* el a întocmit o schemă complicată pentru a recon-

[12] *The Function of Criticism*, p. 139.
[13] *In Defense of Reason*, pp. 105, 490, 568.
[14] *The Function of Criticism*, pp. 74, 63 urm., 49 şi urm.

cilia interpretarea aristotelică a lui *Oedip* cu formele rituale ale dramei greceşti reconstituite de Gilbert Murray şi şcoala lui.[15] Philip Wheelwright şi Kenneth Burke se referă mereu la Aristotel. Trebuie însă să recunoaştem că aristotelicienii din Chicago evită, în teorie, acceptarea simplistă, doctrinară, a sistemului lui Aristotel. În introducerea la volumul programatic *Critics and Criticism* (1952), R. S. Crane proclamă „o concepţie pluralistă şi instrumentalistă despre critică", susţinînd că aristotelismul criticilor din Chicago reprezintă „o adeziune strict programatică şi nu exclusivă", şi admiţînd chiar că, în interpretarea lor sau în orice altă interpretare, „aristotelismul poate să nu fie de loc aristotelism."[16] Dar, în practică criticii din Chicago abandonează mereu „metoda ipotezelor multiple"[17] a lui Crane în favoarea unei scheme dogmatice care serveşte de instrument polemic împotriva „Noii critici" şi a adepţilor interpretării simboliste sau a interpretării mitice a literaturii. Pentru ei conceptele principale sînt intriga, personajul şi genul, în timp ce limba are rolul inferior de simplă cauză sau ocazie materială a poeziei. Criticii din Chicago îmbrăţişează adesea concepte frecvent întîlnite în aristotelismul renascentist. Pentru ei limba este o materie inertă, aşa cum este piatra pentru sculptor, iar genul devine un sistem rigid de definiţii şi excluderi. În *Tragedy and the Theory of Drama* (1961) Elder Olson ne spune că „cea mai mare şi cea mai importantă parte a unei opere dramatice n-are nimic de-a face cu cuvintele."[18] *Divina Comedie* este considerată de el nu „mimetică", ci „didactică", nu „simbolică", ci numai „alegorică".[19] Nu neg că criticii din Chicago au înregistrat multe puncte împotriva analizelor forţate ale adepţilor Noii critici, în

[15] *Aristotle's Poetics*, New York, 1961, p. 40.

[16] Pp. 9, 12—13, 17.

[17] *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry*, Toronto, 1953, p. 237.

[18] Detroit, 1961, p. 9.

[19] *Critics and Criticism*, pp. 590 şi urm.

special împotriva interpretărilor date de Robert Heilman *Regelui Lear* și lui *Othello.*[20] În afară de aceasta, nu putem să nu fim impresionați de bogata erudiție de care dau dovadă, în domeniul istoriei criticii, mai ales R. S. Crane, Richard McKeon și Bernard Weinberg. Lui Weinberg îi datorăm o foarte documentată *History of Literary Criticism in the Italian Renaissance* (1961). Dar judecat ca instrument al criticii vii, aristotelismul de la Chicago îmi pare a fi, în ultimă instanță, doar un exercițiu ultraacademic. Cea mai bună aplicare practică a principiilor lui se află în cartea lui Wayne Booth *The Rhetoric of Fiction* (1961), care combate convingător dogma lui Henry James privind eclipsarea autorului în roman, dar se termină cu o pledoarie întristător de filistină în favoarea unei moralități solide și sănătoase, pe care romancierul trebuie s-o predice clar și răspicat. O altă carte de critică practică a școlii din Chicago se ocupă — lucru destul de ciudat — de *Poezia lui Dylan Thomas* (1945). Elder Olson, care îl atacase pe Emerson pentru ambiguitatea și inventivitatea lui, practică în această carte, cu entuziasm, același joc, fără să se simtă jenat de faptul că se contrazice. Este ușor de înțeles de ce alți critici sînt agasați de pretențiile științifice ale școlii din Chicago și uneori chiar și de inocentul ei naș. Reuben Brower, critic plin de sensibilitate față de poezie și bun cunoscător al lui Alexander Pope, și-a exprimat chiar bănuiala că „acest excelent geometru n-a știut ce înseamnă poezia."[21] Pur și simplu nu mai merge să-l faci pe Aristotel maestrul *di color che sanno* (celor care știu). De atunci s-au întîmplat prea multe lucruri.

Fapt destul de surprinzător, în Statele Unite nu există o critică neotomistă, deși fondatorul ei, Jacques Maritain, trăiește în mijlocul nostru și a publicat, în engleză,

[20] *This Great Stage*, Baton Rouge, 1948; *The Magic in the Web*, Lexington, Ky., 1956.

[21] *The Heresy of Plot*, în *English Institute Essays 1951*, New York, 1952, p. 59.

Creative Intuition in Art and Poetry (1953). Despre noua lui carte s-ar putea însă spune că abandonează tomismul pentru un intuiţionism aproape bergsonian care, în practică, exaltă simbolismul şi chiar suprarealismul francez. Totuşi, în sînul romano-catolicilor din Statele Unite există un puternic ferment intelectual, iar unii catolici declaraţi se afirmă în critica literară. De exemplu, în *Christ and Apollo* (1960) părintele William J. Lynch a stabilit „dimensiuni" ale imaginaţiei, în care se includ dimensiunea analogică, cea teologică şi cea creştină, introduse astfel într-o schemă elaborată după modelul metodei cvadruple a exegezei medievale. Allen Tate, cel mai speculativ dintre criticii din Sud, aplicase, chiar înainte de a se fi convertit la romano-catolicism (1956), teoria „angelismului" a lui Maritain la o confruntare dintre imaginaţia „simbolică" a lui Dante şi „imaginaţia angelică" a lui Poe.[22] La Tate, antipatia faţă de ştiinţă, nostalgia unei societăţi organice şi concepţia religioasă despre lume se îmbină cu un interes oarecum paradoxal pentru scriitorii reflectînd destrămarea tradiţiei : pentru Poe, Emily Dickinson, T. S. Eliot, W. B. Yeats şi Hart Crane — prieten personal a cărui soartă tragică constituie pentru Tate o dovadă a dezintegrării oricărui artist nesusţinut de o tradiţie coerentă. Dar nici unul dintre aceşti critici nu este tomist ; romano-catolicismul reprezintă doar un cadru potrivit pentru respingerea radicală a naturalismului şi pozitivismului şi pentru dezvoltarea teoriei că poezia oferă nu numai „cunoaştere completă", ci şi revelaţie, adevăr absolut şi chiar beatitudine vizionară.

Platon, Aristotel şi Toma d'Aquino sînt cei trei filozofi care reprezintă vechea lume de idei despre artă şi poezie. Lumea cea nouă s-a născut în secolul al XVIII-lea, cînd ortodoxia neoclasică s-a destrămat, fiind înlocuită, cel puţin în Anglia, de empirism, senzualism, asociaţionism şi de variantele lor. Nu vreau să sugerez că astăzi există critici care să îmbrăţişeze empirismul britanic

[22] Eseuri din *The Forlorn Demon*, Chicago, 1953.

al secolului al XVIII-lea în forma lui inițială, dar nu încape îndoială că din el descinde un puternic curent de gîndire estetică și critică. Moștenitorii lui imediați au fost utilitarismul și pozitivismul de la începutul secolului al XIX-lea, urmate, la mică distanță, de pragmatism; iar behaviorismul și pozitivismul logic nu-și pot, nici ele, nega strămoșul. În ceea ce privește premisele lor epistemologice, multe dintre cercetările și discuțiile literare sînt încă pozitiviste, pornind de la conceptul naiv, precritic, de „fapt" și de la teoria simplistă, mecanicistă, conform căreia cauza literaturii rezidă în datele biografice, în influențele literare și în condițiile sociale și istorice. Majoritatea cercetărilor academice convenționale sînt, chiar și astăzi, limitate la acest orizont. Într-o trecere în revistă a criticii literare nici nu merită să le discutăm. Dar formele ulterioare ale gîndirii pozitiviste au căpătat o mare importanță pentru dezvoltarea criticii americane din ultimii ani. În *The New Criticism* (1941), J. C. Ransom începe capitolul despre I. A. Richards declarînd: „Se poate spune că Noua critică s-a născut aproape o dată cu el" [23]; și nu încape îndoială că se pot aduce argumente puternice în favoarea părerii că Noua critică este într-adevăr o combinație de un tip deosebit între Richards și T. S. Eliot. Dar Richards este englez — deși predă la Cambridgeul american de treizeci de ani — iar majoritatea lucrărilor lui au fost scrise înainte de 1945. Nici unica sa lucrare aparținînd noii critici, *Speculative Instruments* (1955), nici cele cîteva articole răzlețe nu reflectă o schimbare substanțială în punctul lui de vedere. [24] Richards nu face decît să recunoască că vechea lui încredere în progresele neurologiei a fost deplasată; el continuă să considere că arta este un fel de terapie emoțională, că opera literară este un sistem de impulsuri

[23] Norfolk, Conn., 1941, p. 3.

[24] Vezi *Emotive Language Still*, în *Yale Review*, 1949; *Poetic Process and Literary Analysis*, în *Style in Language*, culegere de studii îngrijită de Thomas A. Sebeok, New York, 1960; și *The Future of Poetry*, în *The Screens and Other Poems*, New York, 1960.

şi că poezia este limbaj emotiv, pseudoafirmaţie sau mit. Richards, ca şi Dewey, neagă existenţa oricărei deosebiri între experienţa estetică şi experienţa obişnuită şi susţine un psihologism radical şi un naturalism hedonist. Interesul lui Richards pentru semnificaţia semnificaţiei, pentru semantică, s-a dovedit a fi contribuţia lui cea mai rodnică la dezvoltarea criticii propriu-zise. Un critic ca Cleanth Brooks, care nu împărtăşeşte principiile filozofice ale lui Richards, foloseşte totuşi termenii-cheie ai acestuia : atitudini, tensiuni, ambiguităţi şi ironie.

De la Richards încoace, principala încercare de a construi o filozofie pragmatică şi semantică a criticii a fost cea a lui Kenneth Burke. El se aseamănă cu Richards în orientarea lui generală, dar încearcă să combine semantica cu marxismul, cu freudismul şi cu filozofia „actului" elaborată de George Herbert Mead, discipol al lui Dewey. Majoritatea lucrărilor de critică literară ale lui Burke au fost scrise în tinereţe. În ultimii ani el s-a ocupat de elaborarea unui sistem filozofic care include *A Grammar of Motives* (1945), *A Rhetoric of Motives* (1955) şi *A Rhetoric of Religion* (1961). Nu pot pretinde că aş fi în stare să urmăresc acrobaţiile pe care le face Burke stabilind legături între diferitele activităţi ale omului ; dar îl înţeleg suficient de bine pentru a-mi da seama că el consideră opera literară drept „un act simbolic", un ritual personal purificator, care sublimează pornirile din subconştientul poetului influenţînd societatea prin „strategia" model cu care „încercuieşte situaţiile".[25] Critica literară ca judecată dispare complet : nu se mai poate face nici o distincţie între o operă fără valoare şi opera lui Shakespeare. Deosebirea dintre literatură şi viaţă, operă şi acţiune este abolită. Schemele, ierarhizările, clasificările, lucrările birocratice ale lui Burke nu au nimic de-a face cu literatura. Cînd, în ultimii ani, a început să analizeze anumite texte poetice, Burke ne-a dat doar interpretări fanteziste sau greoaie, de orientare

[25] *The Philosophy of Literary Form*, Baton Rouge, 1941, p. 1.

marxistă sau psihanalitică. De exemplu, în interpretarea sa „socioanagocică" a lui *Venus and Adonis*, acest poem spiritual și senzual este redus la o „alegorie socială ascunsă". Zeița reprezintă o aristocrată îndrăgostită de un om de rînd: poemul tratează „corupția societății" exprimată în termeni sexuali.[26] În „Frumusețea-i adevăr, adevărul, frumusețe", Burke susține că găsește un sens scatologic exprimat printr-un calambur.[27] Albatrosul din *The Rime of the Ancient Mariner* „o reprezintă, prin sinecdocă, pe Sara [soția lui Coleridge]", iar întregul poem este „un ritual al mîntuirii pe care a găsit-o în opiu".[28] Burke a încetat să fie critic, devenind oracolul unei filozofii abstruse.

Același lucru i s-a întîmplat și lui Richard P. Blackmur, cu deosebirea că în cazul lui nu putem fi siguri că în spatele stilului său pythic se mai află vreo filozofie. Blackmur și-a început și el cariera cu ingenioase analize de text, dar în eseurile de mai tîrziu a devenit din ce în ce mai vag, discutînd exasperant, în stilul încîlcit specific ultimelor opere ale lui Henry James. Chiar și unul din fervenții săi admiratori a vorbit, acum unsprezece ani, despre „jocul său cu o minge nevăzută",[29] minge care, o dată cu trecerea anilor, a devenit încă și mai greu de văzut. Blackmur și-a exprimat nemulțumirea față de limitele „Noii critici", dar a fost incapabil să formuleze personal o teorie cuprinzătoare. El se apropie cel mai mult de o formulare generală atunci cînd vorbește despre „limbă ca gest". „Gest" este un termen care combină simbolul cu expresia. Simbolul este „o acumulare de sensuri" care se realizează prin toate procedeele poetice: calambur, rimă, metru, tropi.[30] Dar majoritatea noilor eseuri, strînse în *Language as Gesture* (1952) și în *The Lion and the Honey-*

[26] *A Rhetoric of Motives*, pp. 212—221.
[27] *Ibid.*, p. 204.
[28] *The Philosophy of Literary Form*, pp. 72, 96.
[29] R. B. W. Lewis, *Kenyon Review*, 13/1951, p. 463.
[30] *Language as Gesture*, New York, 1952, p. 16.

comb (1955), trădează o deconcertantă lipsă de contact cu orice text şi tendinţa de a experimenta, la întîmplare, o mulţime de termeni diferiţi împreună cu antonimele lor : simbol, mit, imaginaţie, comportare, gest şi chiar şi „tăcere" şi „înţelegerea absurdului." [31] Tocmai prin subtilitatea şi versatilitatea sa, Blackmur ilustrează situaţia multor critici americani de azi : tendinţa lor de a se pierde într-o lume obscură de concepte şi de termeni, încercarea lor de a ajunge, bîjbîind prin literatură, la o filozofie generală a vieţii sau chiar la o teologie, şi neîncrederea lor în metodele tradiţionale care îi face să se bazeze pe combinaţii şi asociaţii pur personale. În unele dintre eseurile lui Blackmur, caracterul foarte personal al termenilor folosiţi şi al impresiilor exprimate duce la o atît de puternică scămoşare şi estompare a ideilor, încît devine imposibil ca cititorul să mai simtă vreo dorinţă de a dezlega ghicitorile metaforice propuse de autor sau de a pătrunde misterele opace care sînt abia enunţate sau la care se face doar aluzie. Este ciudat că o filozofie fundamental naturalistă a dus la o asemenea reverenţă în faţa beznei absolute. Dar naturalismul şi agnosticismul, pragmatismul şi iraţionalismul merg mînă în mînă : William James n-a fost un duşman al ocultismului.

Un alt curent de seamă al criticii americane descinde din idealismul german : din Kant, Schelling şi Hegel. Dar aici trebuie să facem unele distincţii. În estetică, kantianismul supravieţuieşte doar ca o atitudine foarte generală : recunoaşterea deosebirii dintre adevăr, bine şi frumos, recunoaşterea autonomiei artei, idee fundamentală care se pierde sau este intenţionat obliterată la Dewey, Richards şi adepţii lor. Kantianismul adevărat este viu numai în versiunea modernizată a filozofului german Ernst Cassirer, care a murit la New York în 1945. Dar astăzi înfloreşte un fel de expresionism neo-

[31] Vezi *The Language of Silence*, în *Sewanee Review*, 63/1955, p. 382—404; şi *The Great Grasp of Unreason*, în *Hudson Review*, 9/1956—1957, pp. 488—503.

kantian. Un estetician cu autoritate, Susanne K. Langer, a dezvoltat, în *Feeling and Form* (1953), o teorie a artei ca simbol prezentativ, teorie ce se inspiră din cartea lui Cassirer *A Philosophy of Symbolic Forms*. Deşi se ocupă mai mult de muzică şi de artele frumoase, Susanne K. Langer emite ideea că poezia creează simboluri ale sentimentelor, o lume de trăiri iluzorii, de „similitudini", de metaforă şi mit. Iar Eliseo Vivas, în eseurile din *Creation and Discovery* (1955), nu este prea departe de acest punct de vedere. „Poezia revelează într-un mod unic o lume autonomă", o lume construită printr-un proces simbolic.[32] Teoriile privind imitaţia şi expresia şi orice explicaţie naturalistă sînt respinse. Literatura nu ne transmite cunoştinţe în sensul îngust al cuvîntului. Dimpotrivă, ea este anterioară „în ordinea logicii, oricărui alt tip de cunoaştere, fiind un element constitutiv al culturii."[33] Vivas dezvoltă o teorie despre caracterul „intranzitiv" al experienţei estetice,[34] care pare a fi o reformulare a „satisfacţiei dezinteresate" a lui Kant ; dar el nu se limitează nicidecum la discutarea unor generalităţi estetice : el a scris cu simpatie despre Dreiser, Henry James, Kafka şi Dostoievski şi recent a dedicat o carte lui *D. H. Lawrence* (1960), în care încearcă să facă o distincţie între ideile ieftine şi arta valoroasă a acestuia. Neokantianismul Susannei Langer şi al lui Eliseo Vivas nu este, desigur, pur. Vivas se consideră un „realist axiologic" şi, dacă îl înţeleg bine, se situează pe o poziţie foarte apropiată de cea a lui Allen Tate.[35]

Fapt ciudat, cel mai influent dintre filozofii germani idealişti este Schelling, deşi lucrările lui nu se citesc în original şi există puţine traduceri. Influenţa lui se datoreşte lui Coleridge, care a transmis, a sistematizat şi a îmbinat ideile lui Schelling cu multe alte „teme" de

[32] New York, 1955, pp. 73—74.

[33] *Ibid.*, p. 127.

[34] Vezi apendicele la *D. H. Lawrence*, Evanston, III, 1960.

[35] Vezi înflăcăratul omagiu adus lui Allen Tate, *Mi ritrovai per una selva oscura*, în *Sewanee Review*, 67/1959, pp. 560—566.

gîndire. Articolul mereu citat al lui Coleridge, *On Poesy and Art*, nu este aproape nimic altceva decît traducerea unei prelegeri ţinute de Schelling la Academia din München, iar unele pasaje importante din *Biographia Literaria*, cele referitoare la cele două tipuri de imaginaţie şi la împăcarea contrariilor, îl parafrazează îndeaproape pe Schelling.[36] N-are rost să ne gîndim în ce măsură Coleridge îi este îndatorat lui Schelling pentru a recunoaşte că prin intermediul lui Coleridge în tradiţia americană au pătruns principalele concepţii ale criticii germane romantice : imaginaţia creatoare, unitatea contrariilor, arta ca analog al naturii, poemul ca un întreg organic, deosebirea dintre simbol şi alegorie şi aşa mai departe. Aceste idei s-au infiltrat în critica americană prin mijlocirea unui mare număr de intermediari ; dar cel care a citat cu insistenţă pasajele cele mai importante din Coleridge a fost T. S. Eliot, iar Richards, în *Coleridge on Imagination* (1934), a încercat să-l traducă pe Coleridge în termeni acceptabili pentru un naturalist. Astăzi punctul de vedere al lui Coleridge este reprezentat în modul cel mai clar de Cleanth Brooks. Poziţia acestuia este precară : cum se poate împăca o concepţie contextualistă asupra operei literare — ideea autonomiei şi organicităţii ei — cu concepţia potrivit căreia între operă şi realitate există o relaţie semnificativă ? În analiza poeziei Brooks demonstrează cu o abilitate neîntrecută că poemul este un sistem de contrarii, de tensiuni, de paradoxuri şi de ironii. „Paradox“ şi „ironie“ sînt termeni folosiţi de el într-un sens foarte larg. Ironia nu este opusul unei afirmaţii directe, ci „un termen general desemnînd tipul de calificativ pe care diferitele elemente dintr-un context îl primesc din partea contextului.“[37] Ea indică recunoaşterea incongruenţelor, a unităţii contrariilor pe care Brooks o găseşte în orice poezie bună, adică complexă, „cuprinzătoare.“ Poezia trebuie să fie ironică,

[36] Vezi lucrarea mea *History of Modern Criticism*, New Haven, 1955, vol. 2, pp. 152 şi urm.

[37] *The Well Wrought Urn*, New York, 1947, p. 191.

în sensul că trebuie să poată rezista la o contemplare ironică. Metoda dă rezultatele cele mai bune cînd este aplicată la Donne și Shakespeare, Eliot și Yeats, dar în *The Well Wrought Urn* (1947), Brooks a arătat că această tehnică își dovedește eficacitatea chiar și în cazul lui Wordsworth și Tennyson, Gray și Pope. Brooks atacă „erezia parafrazei", adică încercările de a reduce o poezie la conținutul ei în proză, și a pledat pentru un absolutism bine definit : necesitatea judecății critice, refuzul de a ceda în fața relativismului și istorismului. Dar într-o serie de eseuri, în cea mai mare parte dedicate unor poeme din secolul al XVII-lea, Brooks și-a dat toată osteneala să demonstreze că acest absolutism al valorilor nu este incompatibil cu studierea, în măsura cuvenită, a istoriei.[38] Brooks și-a unit forțele cu W. K. Wimsatt pentru a scrie *Literary Criticism : A Short History* (1957). În epilog, Wimsatt formulează un crez sincretic care infirmă poziția „combativă" exprimată în prefață. Poezia, conchide el, este „o unitate plină de tensiune rezultată din îmbinarea acțiunii cu contemplarea și exprimarea." Cele trei teorii principale asupra poeziei, cea mimetică sau aristotelică, cea emoționalistă sau richardsiană și cea expresionistă sau croceană, trebuie să fie toate respectate : metafora este singurul principiu omniprezent al poeziei.[39] În lucrarea lui mai veche, *The Verbal Icon* (1954), Wimsatt s-a ocupat în primul rînd de structura obiectivă a operei literare. El a negat valoarea criticii care pornește de la intenția autorului, păcătuind astfel prin „eroare intențională", și și-a exprimat disprețul pentru critica bazată pe efectul emoțional al operei literare, care se face vinovată de „eroare afectivă". El folosește termenul

[38] De exemplu, *Literary Criticism*, în *English Institute Essays 1946*, New York, 1947, pp. 127—158 ; *The Quick and the Dead*, în *The Humanities*, culegere de studii îngrijită de Julian Harris, Madison, Wis., 1950, pp. 1—21 ; *Poet, Poem and Reader*, în *Varieties of Literary Experience*, culegere de studii îngrijită de S. Burnshaw, New York, 1962, pp. 95—114.

[39] New York, 1957, pp. 749, 750, 755.

„icoană", pe care i la sugerat Charles Morris, pentru a desemna simbolul poetic. Într-un scurt pasaj din epilogul său la *Literary Criticism : A Short History,* Wimsatt sugerează o comparaţie între teoria sa literară şi dogma încarnării ; [40] dar caracterizarea poziţiei lui critice drept religioasă sau specific tomistă este o eroare comisă de unii critici la curent cu faptul că Wimsatt este romano-catolic. Spre deosebire de mulţi dintre criticii care speră, ca şi Matthew Arnold pe vremuri, că poezia va înlocui religia, atît Wimsatt cît şi Brooks fac o distincţie netă între estetică şi teologie refuzînd să accepte ideea poeziei ca succedaneu al religiei. Pe bună dreptate, ei nu sînt incluşi în cartea lui Richard Foster, *The New Romantics* (1962), în care Richards, Vivas, Blackmur şi Tate sînt prezentaţi drept arnoldieni deghizaţi. Brooks şi Wimsatt au meritul deosebit de a susţine cu fermitate importanţa elementului estetic, de a tinde spre o teorie a literaturii care să fie într-adevăr literară.

În ansamblu, relaţia dintre critica americană modernă şi tradiţia idealistă este deconcertantă. Unii critici americani, de pildă Eliot, Brooks sau Wimsatt, împrumută concepte şi termeni de la idealiştii romantici, dar în noul context acestea îşi pierd în oarecare măsură implicaţiile metafizice. Principiile estetice ale lui Benedetto Croce au avut probabil o oarecare influenţă în transmiterea concepţiilor idealiste, deoarece ea a fost de timpuriu prezentată americanilor de către Joel Spingarn, sub titlul *The New Criticism* (1910). Dar în versiunea lui Spingarn estetica lui Croce este diluată : ea devine pur şi simplu negarea categoriilor retorice, a stilului, a genurilor, a deosebirilor dintre arte şi, în practică, o pledoarie pentru impresionism. Richards l-a respins, cu aroganţă, pe Croce, considerînd că îi poate impresiona „exclusiv pe cei nefamiliarizaţi cu subiectul, pe omul de litere şi pe diletant". [41] Abia de curînd un savant italian

[40] P. 746.
[41] *The Principles of Literary Criticism,* Londra, 1924, p. 255 n.

stabilit în America, G. N. Orsini, a publicat o prezentare completă a lui *Benedetto Croce* (1961) permiţînd o justă apreciere a complicatului său sistem, ca şi a orizontului larg al criticii sale. Filozofia lui Hegel a pătruns în America direct din Germania, în secolul al XIX-lea ; la începutul secolului al XX-lea, mişcarea hegeliană mai era încă reprezentată de figura impunătoare a lui Josiah Royce. „Motive" hegeliene au venit şi din Anglia, prin cartea lui A. C. Bradley *Shakespearean Tragedy* şi prin scrierile de estetică ale lui Bernard Bosanquet. Cartea lui Richard Sewall *Vision of Tragedy* (1959) prezintă concepţia lui Bradley neschimbată în esenţa ei. Wimsatt adoptă termenul hegelian de „concret universal" [42], dar metoda dialectică a lui Hegel, fără să mai vorbim de detaliile esteticii lui, este cu totul necunoscută în Statele Unite.

Acelaşi lucru se poate spune şi despre marxism, în ceea ce priveşte critica literară. În anii 1930 a existat o mişcare marxistă, iar idei şi concepte marxiste apar în scrierile lui Edmund Wilson şi Kenneth Burke. Astăzi însă, în Statele Unite, critică adevărat marxistă nu se scrie. Cred că acest lucru nu se datoreşte mccarthysmului sau prejudecăţilor antisovietice. Este vorba mai degrabă de faptul că tipul de critică practicat de Georg Lukács sau de T. W. Adorno cu atît de mare succes în Europa nu este cunoscut sau nu trezeşte interes în America.

În Statele Unite, critica socială este mai degrabă ancorată în interesul pentru tradiţia americană liberală şi pentru un concept de cultură arnoldian. F. O. Matthiessen a profesat un socialism creştin, deşi în practică s-a arătat un partizan al politicii sovietice. [43] Singura lui carte care ne poate interesa aici, studiul postum asupra lui *Dreiser* (1951), studiază cu căldură opera

[42] Vezi *The Concrete Universal*, în *The Verbal Icon*, Lexington, Ky., 1954, pp. 69—83.

[43] Cf. *From the Heart of Europe*, New York, 1948, mai ales pp. 142 şi urm.

acestui scriitor care este antipodul favoritului său din tinereţe, T. S. Eliot.

Dar ceilalţi critici sociali vor să ferească societatea americană atît de relele vulgarei culturi americane de masă, cît şi de reacţiune. În culegerile lui de eseuri *The Liberal Imagination* (1950) şi *The Opposing Self* (1955), Lionel Trilling este preocupat de prăpastia dintre raţionalitatea convingerilor sale politice şi iraţionalitatea lumii interioare dezvăluite de literatura modernă reprezentată prin Proust, Joyce, Eliot, Kafka, Rilke, Gide şi alţii. Om de sensibilitate modernă, gustîndu-i pe Henry James şi E. M. Forster şi detestînd naturalismul, Trilling nu poate decît să-şi enunţe problema, fără să fie în stare să şi-o rezolve, deoarece el crede că ideile sînt emoţii. El a ajuns să recunoască „natura fortuită şi gratuită a artei, existenţa ei într-o sferă în care voinţa singură nu poate pătrunde,“ [44] idee susţinută cu argumente luate din Freud. Studiul despre Keats [45] trădează întărirea convingerii lui că eul se află în opoziţie cu cultura generală, că alienarea artistului este un gest necesar pentru autorealizarea lui. Într-un nou eseu, *The Modern Element in Modern Literature* (1961), el ridică din nou, în termeni foarte personali, problema ostilităţii artistului faţă de civilizaţie şi încearcă să-şi explice fenomenul tipic american în virtutea căruia critica reuşeşte să considere întreaga situaţie drept ceva firesc, angajîndu-se în „culturalizarea anticulturalului sau legitimarea subversivului.“ [46]

Expresia lui Trilling caracterizează admirabil ceea ce s-a întîmplat tuturor filozofiilor iraţionaliste europene care au pătruns în Statele Unite : istorismul romantic, Schopenhauer, Nietzsche, Bergson, Freud, Jung şi existenţialismul. Cu puţine excepţii, ele au fost, cel puţin în critică, asimilate dispoziţiei predominant raţionaliste sau pragmatice a naţiunii, şi este cert că doar arareori s-a

44 *The Liberal Imagination*, New York, 1950, p. 280.
45 În *The Opposing Self*, New York, 1955.
46 În *Partisan Review*, 28/1961, p. 31.

ajuns la extremele lor iraţionaliste şi adesea obscurantiste.

O mare parte a criticii literare americane, în special cea care se ocupă de literatura americană, adoptă o atitudine de istorism romantic. Acesta decurge, în ultimă instanţă, din sistemul de idei dezvoltat de Herder şi de succesorii săi, care puneau accentul pe organicitatea şi continuitatea literaturii, considerate o expresie a spiritului naţional, a poporului. În America aceste idei au fost de timpuriu asimilate tradiţiei luminismului care a promovat revoluţia şi au fost adaptate condiţiilor specifice ale noului continent : societatea fără clase, „frontiera" etc. În ultimul timp, mulţi critici sînt preocupaţi de definirea naturii americanului, a americanismului literaturii americane, adesea fără să-şi dea seama prea clar cîte dintre trăsăturile menţionate de ei sînt comune omului în general, omului modern, sau Europei şi Americii. Vechile idei privind caracterul naţional sînt astăzi împletite cu concepţii derivate din teoriile dominante despre mit sau chiar şi din frazeologia existenţialistă. Probleme vechi, ca de exemplu cea privind personajele tipice din roman sau imaginea omului ideal în literatură, sînt astfel prezentate într-o haină nouă, conform noului gust. Există o întreagă revărsare de astfel de cărţi despre literatura americană. *American Renaissance* (1941) a lui Matthiessen, care precede perioada la care ne referim, a marcat începutul : ea îmbină interesul pentru limbă, elocuţiune, simbolică şi mit — care ni-l aminteşte pe Eliot — cu o încredere ferventă în posibilităţile democraţiei în America. Această temă principală a fost abordată de diferiţi autori din unghiuri diferite. În *Symbolism and American Literature* (1953), Charles Feidelson se inspiră din Cassirer, Susanne Langer şi Whitehead. După el literatura este o artă a cuvîntului fără nici o legătură cu realitatea socială imediată. Simbolismului i se atribuie un sens atît de larg, încît nu se mai poate face nici o distincţie între vechea concepţie romantică a lui Emerson şi concepţia lui Eliot. Metoda

simbolistă a lui Emerson, Melville, Hawthorne, Poe şi Whitman le dă dreptul la independenţă literară, constituie gloria literaturii americane. Într-o carte despre Hawthorne şi Henry James intitulată *The Complex Fate* (1952), Marius Bewley este preocupat mai cu seamă de problema scriitorului american în Europa, destinul complex al acestuia implicînd obligaţia „de a lupta împotriva respectului superstiţios faţă de Europa.“ [47] O a doua carte, *The Eccentric Design* (1959) se ocupă de situaţia nefericită a scriitorului american, de izolarea şi dezrădăcinarea lui în propria sa ţară. Studiul dedicat de Harry Levin lui Hawthorne, Poe şi Melville, *The Power of Blackness* (1958), gravitează în jurul sumbrei teme enunţate în titlu, care este studiată cu sensibilitate şi sobrietate. În *The American Adam* (1955), Richard W. B. Lewis urmăreşte tema mai luminoasă a paradisului, inocenţei şi regăsirii tinereţii. Într-o carte sclipitoare, *Love and Death in the American Novel* (1960), Leslie A. Fiedler dezvoltă o teză psihanalitică şi socială : „incapacitatea scriitorului american de a trata iubirea heterosexuală adultă şi, în consecinţă, obsesia cu care evocă moartea, incestul şi homosexualitatea inocentă.“ [48] Toţi aceşti autori se concentrează asupra a ceea ce s-a numit romanul gotic american, „nerealist, sadic şi melodramatic — o literatură a întunericului şi grotescului într-o ţară a luminii şi afirmării.“ [49] Într-o lucrarea dedicată continuităţii poeziei americane — *The Continuity of American Poetry* (1961) — Roy Harvey Pearce foloseşte noţiuni de antropologie culturală şi termeni existenţialişti pentru a defini ceea ce, în ultima analiză, pare a fi un naţionalism romantic generos. Idealul formulat de el, realizarea unei fuziuni între elementul „adamic“ şi cel „mitic“, nu înseamnă altceva decît vechea aspiraţie de a se reconcilia individul cu societatea, inocenţa cu experienţa. Pearce

[47] Citat din scrisoarea datată 4 februarie 1872, cf. Henry James, *Letters*, vol. 1, p. 13.

[48] New York, 1960, p. XI.

[49] *Ibid.*, p. XXIV.

ignoră pur și simplu faptul că poezia americană este poezie engleză sau, mai degrabă, consideră, comod, că această problemă fundamentală a istoriei poeziei americane ține de domeniul străin al „literaturii comparate." Eseul programatic al lui Pearce, *Historicism Once More*[50], ilustrează confuzia curentă care se face între istorism, existențialism și antropologie. Istorismul nu înseamnă altceva decît sentimentul existenței reale a trecutului : prezența acestuia în mijlocul nostru.

În critica de tip kantian, coleridgean și istorist noțiunea de „mit" este folosită în modurile cele mai diferite ; dar „mit" este de asemenea termenul principal folosit de un tip de critică ce-și are antecedentele în Nietzsche, Frazer, eleniștii de la Cambridge și Carl Jung. Astfel, noțiunea de „mit" are astăzi o gamă de sensuri atît de largă, încît e greu s-o discutăm raportînd-o la coordonate clare. Termenul place multora pentru că permite discutarea temelor și personajelor, subiecte de obicei încadrate în „conținutul" operei și de aceea nu absolut respectabile pentru criticii formaliști. Huck Finn și cu Jim coborînd cu pluta pe Mississippi reprezintă un „mit", și tot „mit" este orice adevăr general acceptat de societatea în care a fost emis. „Mit" poate fi pur și simplu sinonim cu ideologie. În *Quest for Myth* (1949), Richard Chase identifică noțiunea de mit cu aceea de literatură sublimă. Totuși, termenul poate căpăta o valoare mai specifică pentru studiul literar atunci cînd se referă la un sistem de arhetipuri ce se poate reconstitui din ritualuri și povestiri sau la un sistem de metafore, simboluri și zeități creat de un poet de tipul lui Blake sau Yeats. De la Jung provine ideea primejdios de ocultă a unui inconștient colectiv, a unei memorii a rasei, întreaga literatură nefiind altceva decît expresia deghizată a acesteia. Critica mitică își atinge scopul atunci cînd descoperă planul ascuns după care e construită orice operă literară : de exemplu, coborîrea în infern, scara

[50] *Kenyon Review*, 20/1958, pp. 554—591.

purgatoriului, jertfa lui Dumnezeu pentru mîntuirea omului. Dar ne întrebăm dacă prin astfel de descoperiri se realizează ceva important pentru critica literară. Întreaga literatură este redusă la cîteva mituri. „După ce descifrăm astfel fiecare operă literară, rămînem cu un sentiment de futilitate. Poezia constituie o revelaţie, dar ce ne dezvăluie ea ?“ [51]

Trebuie totuşi să stabilim unele distincţii între criticii mitici. Există, în primul rînd, alegoricii, care identifică motivul mîntuirii în întreaga operă a lui Shakespeare sau doctrina lui Swedenborg în romanele lui Henry James. Există apoi cei care, păstrîndu-şi simţul estetic, cultivă o judecată estetică. În *Ideea of a Theater* (1949), Francis Fergusson foloseşte concluziile şcolii de la Cambridge pentru a susţine că teatrul tuturor veacurilor, de la Sofocle la T. S. Eliot, este un ritual. Chiar şi *Hamlet* este considerat un astfel de ritual, opus improvizaţiei, în timp ce drama lui Racine şi multe producţii ale teatrului modern sînt criticate pe motiv că ar fi invenţii arbitrare, creaţii raţionaliste fără legătură cu societatea. Fergusson a folosit acest punct de vedere şi într-o interpretare foarte personală şi cam inconsistentă a *Purgatoriului*, pe care-l consideră „drama spirituală a lui Dante“ (*Dante's Drama of the Mind* — 1953).

În multe privinţe Fergusson rămîne un om de teatru, adeptul unui teatru poetic, simbolist. Spre deosebire de el, în *The Burning Fountain* (1954), Philip Wheelwright îmbină interesul pentru mit cu semantica. Wheelwright a studiat filozofia lui Heraclit, a lui Aristotel şi budhismul. Contemplarea estetică, susţine el, este şi trebuie să fie „un loc de popas situat la jumătatea drumului ce duce către misticism.“ [52] Din fericire, pe Wheelwright îl interesează începutul călătoriei, adică ceea ce el numeşte „îmbogăţirea în sensuri“ a operei poetice, trecerea de la sensul literal, prin metaforă şi simbol, la mit. În

[51] Austin Warren, în R. Wellek şi A. Warren, *Theory of Literature*, New York, 1949, p. 217 [Cf. trad. cit., p. 278].

[52] Bloomington, Indiana, 1954, p. 61.

noua sa carte, *Metaphor and Reality* (1962), el dezvoltă această succesiune, iar în capitolele din *The Burning Fountain* dedicate *Orestiei* și poemului *The Waste Land* studiază cu sensibilitate tiparele tematice și mitice.

În *Anatomy of Criticism* (1957), Northrop Frye propune o schemă atotcuprinzătoare. Frye a început printr-o excelentă interpretare a mitologiei personale a lui Blake, publicată sub titlul *Fearful Symmetry* (1947). În *Anatomy of Criticism* el susține că literatura „există în propriul ei univers, nemaifiind un comentariu despre viață și realitate, ci conținînd viața și realitatea într-un sistem de relații verbale". Literatura „imită visul absolut al omului", „ordinea naturii este imitată printr-o ordine corespunzătoare a cuvintelor." Critica ce-și propune să clarifice această ordine trebuie să reușească să „sudeze din nou legăturile dintre creație și cunoaștere, artă și știință, mit și concept".[53] În practică, Frye elaborează o extraordinar de complicată schemă de moduri, simboluri, mituri și genuri, avînd însă la bază ideea de arhetip a lui Jung. Pe Frye nu-l interesează explicația cauzală și respinge ideea inconștientului colectiv, considerată drept o ipoteză inutilă. Ceea ce-l preocupă este mai ales o nouă teorie a genurilor, în număr de patru : comedia, romanțul, tragedia și satira ; iar acestea corespund celor patru anotimpuri, urmărind astfel ritmul naturii. Metoda duce la cele mai surprinzătoare confruntări : astfel, în comedie se recapitulează mitul primăverii, opere atît de complet diferite ca *Poveste de iarnă, Casa groazei, Pamela* și *The Rape of the Lock* fiind interpretate ca variante ale mitului Proserpinei. În ultimă instanță, întreaga literatură se încadrează în mitul originar, în *Urmythos.* La Frye toate distincțiile privind valoarea artistică dispar : cea mai simplă poveste populară este tot atît de grăitoare ca și *Hamlet.* Într-o „introducere polemică" la cartea sa, Frye exclude judecățile de valoare din conceptul lui de critică, deoarece critica „trebuie

[53] Princeton, New Jersey, 1957, pp. 118, 119, 122, 354.

să manifeste tendinţa permanentă de a ajunge la obiectivitate nediscriminatorie".[54] Dar în practică Frye este un cititor sensibil şi un teoretician ingenios care, prin puterea lui de discriminare şi de combinaţie, reuşeşte să impună înspăimîntătoarea simetrie a sistemului său. Nu putem să nu ne gîndim că la Frye critica s-a autodepăşit, şi că ar fi mai înţelept să se adopte o concepţie mai modestă despre scopul ei. Frye citează, aprobativ, cuvintele lui Mallarmé : *Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre,*[55] dar noi ştim tot timpul că pentru Frye „cartea" este *Anatomia* sa. Partea slabă a speculaţiilor lui este faptul că sînt absolut necontrolabile. Ca şi interpretarea freudiană a viselor, ele permit tot felul de substituţii, condensări şi identificări. După cum admite şi Frye, „universul literar este un univers în care totul este potenţial identic cu orice altceva".[56]

Această metodă e nefastă şi pentru critica freudiană, care are pretenţii „ştiinţifice" şi o bază filozofică raţionalistă. Critica freudiană este, mult mai mult decît critica inspirată de Jung, îngrozitor de obtuză în interpretarea textului şi cît se poate de plictisitoare prin insistenţa cu care caută simboluri sexuale. În critica lui Arthur Wormhoudt literatura apare scrisă cu laptele din sînul mamei. Domurile, munţii, piramidele, cupele şi chiar şi copacii şi păsările simbolizează sînii.[57] În studiul dedicat lui Kafka, *The Frozen Sea* (1948), Charles Neider interpretează fiecare protuberanţă şi fiecare deschizătură drept simboluri ale masculului sau femelei. Dar asemenea freudieni exageraţi există numai la marginea criticii literare. Nici un critic strict freudian n-a reuşit să se bucure de reputaţie. Temele şi ideile freudiene au furnizat unelte pentru alţi critici, care sînt conştienţi de limitele metodei, dar o folosesc ca pe un mijloc de a vedea dincolo de aparenţe,

[54] *Ibid.*, p. 25.
[55] *Ibid.*, p. 122.
[56] *Ibid.*, p. 124.
[57] *The Demon Lover*, New York, 1949, pp. 6, 13 ; *The Muse at Length*, New York, 1953 ; *Hamlet's Mouse Trap*, New York, 1956.

de a demasca. Ideile sau prejudecăţile freudismului dau consistenţă multor biografii literare şi interpretări psihologice. Totuşi, chiar şi în acest context, Lionel Trilling, care îl apreciază pe Freud pentru că „ne-a ajutat să înţelegem arta mai mult decît oricare alt scriitor de la Aristotel încoace,“ [58] a definit convingător deosebirile dintre artă şi nevroză, dintre creaţia artistică şi visare.

Bergsonismul este o altă filozofie europeană care a avut o influenţă puternică asupra criticii americane. După părerea mea, John Crowe Ransom, presupusul părinte al „Noii critici“, a fost, cel puţin la început, bergsonian. Ransom l-a studiat pe Greats la Oxford şi îi cunoaşte bine pe Kant, Hegel şi Croce. Într-un aparte elocvent, Allen Tate a protestat împotriva părerii că Ransom ar fi predat discipolilor săi (Tate, R. P. Warren, Cleanth Brooks) ştiinţa binelui şi răului. El le-a predat mai degrabă „estetica lui Kant şi o filozofie a dualismului, uşor influenţată de teologia creştină, dar în ultimă instanţă derivată din etica nicomahică“ [59]. Nu încape însă îndoială că Bergson e cel care a făcut cea mai puternică impresie asupra tînărului Ransom : critica abstracţiei, distincţia dintre structura poemului şi textura lui „nepertinentă“, atacul la adresa poeziei platonice şi preconizarea unei poezii a lucrurilor — toate acestea sînt bergsoniene (deşi poate că unele idei au ajuns la Ransom prin intermediul lui T. E. Hulme şi a imagismului). Totuşi, după cel de-al doilea război mondial Ransom a încercat şi alte abordări ale operei literare ; de exemplu, la un moment dat el a adoptat terminologia freudiană pentru a defini deosebirea dintre structură şi textură : poemul ca structură, ca operă de gîndire, ca valoare în proză, ţine de *ego* ; conţinutul lui latent sau bănuit, textura, ţine de *id*. [60] Dar se pare că mai tîrziu Ransom a renunţat la aceste idei, iar în operele lui mai recente şi-a reluat vechea pledoarie mai

[58] *The Liberal Imagination*, p. 161.

[59] *A Southern Mode of the Imagination*, în *The Carleton Miscellany*, 1/1960, p. 12.

[60] *Poetry : The Final Cause*, în *Kenyon Review*, 9/1947, p. 654.

Scanned with OKEN Scanner

rațională în favoarea elementului concret, a texturii, a lucrurilor și a naturii. El crede cu fermitate în dualismul formă-conținut și rămîne la o teorie a poeziei categoric laică. Intenția lui mai veche de a crea o divinitate cu tunetul în mînă pare abandonată. Prin faptul că respinge estetica organicistă, Ransom ocupă o poziție foarte personală și izolată în critica americană.

Un element nou în critica americană din ultimii ani este existențialismul. Nu sînt convins că putem vorbi despre o adevărată critică existențialistă. O relație concretă, conștientă, cu Heidegger sau cu Sartre nu pare să existe. Critica existențialistă este un vocabular, o dispoziție, o atitudine sau poate că ar trebui să fie numită mai degrabă o „fenomenologie", o încercare de a reconstitui „conștiința" autorului, relația sa cu timpul și spațiul, cu natura și societatea, în maniera ilustrată recent, cu atîta succes, de critici francezi ca Georges Poulet și Jean-Pierre Richard. În *Unmediated Vision* (1954), Geoffrey Hartman studiază poeme de Wordsworth, Hopkins, Valéry și Rilke pentru a stabili dialectica percepției și conștiinței, procesul prin care „o imagine care apare înaintea ochilor devine, în minte, o idee." [61] În *Charles Dickens : The World of his Novels* (1959), J. Hillis Miller consideră că prin intermediul unei „condiții psihologice preexistente", scriitorul „se înțelege și într-o oarecare măsură se creează pe sine însuși." [62] Astfel, temele principale ale analizei lumii romanelor lui Dickens sînt peisajul interior, căutarea identității autorului.

În *Picaresque Saint* (1959), R. W. B. Lewis arată că la mai mulți romancieri moderni tema existențialistă, sensul nimicniciei, este un lucru depășit, ajungîndu-se la o „pasionată pledoarie pentru viață." [63] Ne pare însă că adesea eroul picaresc cuvios este introdus de Lewis cu forța în opera autorilor selecționați : Moravia, Camus, Silone, Faulkner și Graham Greene. Motivarea lui Lewis

61 New Haven, 1954, p. 123.
62 Cambridge, Mass., 1959, p. VIII.
63 Philadelphia, 1959, p. 27.

este de fapt religioasă și politică — optimistă în concluziile ei. În schimb, Ihab Hassan, în *Radical Innocence : Studies in the Contemporany American Novel* (1962), caută numai antieroi, victime, tipuri de paria. „Ei toți au viziunea absurdului, în ciuda unei cunoașteri radicale a Eului." Hassan analizează solemn o nuvelă atît de ușoară ca *Breakfast at Tiffany's* a lui Truman Capote și revine din nou la problema americanismului. Cartea se încheie cu un răspuns plat : „Fiecare trebuie să redescopere America singur." [64] Tema singurătății și disperării l-a inspirat și pe Murray Krieger în *The Tragic Vision* (1960). Aici protagonistul tragediei este în mod deliberat scos din contextul tragediei ca structură. Eroul tragic (sau mai degrabă „vizionar") este omul „profund dezgustat", omul nihilismului modern. Acestui concept îi este asimilat chiar și *Idiotul* lui Dostoievski și cu atît mai ușor, eroii lui Kafka, Camus, Thomas Mann și Melville. Krieger, care înainte scrisese o pătrunzătoare analiză a noii critici, *The New Apologists for Poetry* (1956), acum se pronunță pentru discutarea „tematicii" ca adaos la critica formală. El adaptează un nou dualism formă-conținut la un dualism metafizic, la o „viziune a unui dezacord cosmic final." Literatura devine „singura formă de filozofie existențialistă" [65] : a filozofa în termeni existențiali este, de fapt, imposibil, susține el. Viziunea existențială poate fi transmisă numai prin intermediul ficțiunii. Dar atunci ne putem întreba cum poate fi ea transmisă prin intermediul criticii ? Argumentul iraționalist se potrivește atît criticii cît și filozofiei existențialiste : ceea ce rămîne este doar o dispoziție, o atitudine.

Dacă privim acum înapoi la această panoramă sau dacă ascultăm amestecul limbilor din acest nou Turn al lui Babel, este cît se poate de firesc să ne cuprindă un sentiment tot mai intens de uimire și deconcertare. În aer plutește o resemnare facilă, o atitudine antiintelectuală

[64] Princeton, 1962, pp. 332, 336.
[65] New York, 1960, pp. 245, 247.

şi anticritică simplistă. Ea poate fi franc şi brutal filistină ; poate fi o superficială recomandare a amatorismului, impresionismului, entuziasmului ; poate fi scepticismul şi relativismul istoric al eruditului care consideră că teoriile critice sînt tot atîtea raţionalizări ale unei sensibilităţi trecătoare ; sau poate fi pur şi simplu dezgustul poeţilor şi scriitorilor în faţa omniprezenţei şi pretenţiilor criticilor. În *Poetry and the Age* (1953), Randal Jarrell s-a plîns că „critica, care a început prin a exista, umil şi sporadic, pentru opera literară, şi a fost în parte un simplu produs secundar al filozofiei şi retoricii, a devenit acum, pentru un mare număr de oameni, aproape raţiunea însăşi de a fi a operei literare.“ [66] Karl Shapiro, într-un atac brutal la adresa a ceea ce consideră a fi odioasa clică a lui Eliot şi Pound, intitulat *In Defense of Ignorance* (1960), cere criticului să nu aibă „nici un sistem“ şi să renunţe la filozofie. El observă că „în zilele noastre critica literară aproape că nu mai există ; ceea ce avem este critică culturală sau teologie prost ascunsă. Criticul de astăzi foloseşte literatura doar ca un vehicul pentru idei ; el are de tratat probleme mai importante decît cea a poeziei.“ [67] În această observaţie există oarecare adevăr. Critica din ultimul timp alunecă mereu în psihologie, sociologie, filozofie şi teologie. Numai cei care aderă la tradiţia idealistă germană, în versiunea ei kantiană sau coleridgeană, sau cei care îl redescoperă pe Aristotel continuă să înţeleagă natura artei şi recunosc necesitatea unei estetici şi idealul studierii literaturii ca literatură. Dar astăzi ei constituie o mică minoritate neunitară. În prezent, termenul-cheie la modă este „viziune“, aşa cum, cu cîtva timp în urmă, a fost „mit“, iar mai înainte, „ambiguitate“ şi „ironie“. N-am nici o simpatie pentru amatorism şi antiintelectualism, deoarece pe mine mă preocupă teoria literaturii, elaborarea unei metode sau chiar a unei metodologii cu care să putem

[66] *The Age of Criticism*, în *Poetry and the Age*, Vintage Book, ed., New York, 1955, p. 84.

[67] New York, 1960, p. 8.

aborda în mod adecvat literatura și valorile ei. Recunosc că critica are nevoie să se inspire permanent din disciplinele înrudite și că îi sînt necesare ideile psihologiei, sociologiei, filozofiei și teologiei. Dar susțin, în același timp, că trebuie să protestăm împotriva expansiunii nelimitate a criticii, împotriva abandonării obiectului ei principal, care este arta literaturii. Este într-adevăr ciudat că în epoca noastră se consideră uneori că „arta" și „estetica" se află în afara realității, a vieții și a umanității : ca și cînd arta n-ar fi parte integrantă a vieții și n-ar da vieții coerență și sens. Dar critica din ultimul timp — și nu numai cea din America — privește mereu în altă parte, ar vrea să devină sociologie, politică, filozofie, teologie, ba chiar și iluminare mistică. Dacă atribuim filozofiei sensul ei larg, atunci titlul eseului de față se reduce la o tautologie sau la o ecuație. Critica literară *a devenit* filozofie. Aș dori totuși ca critica să rămînă la obiectul ei inițial : interpretarea literaturii ca activitate distinctă a omului. Pe scurt, sper că vom putea vorbi și în viitor despre „filozofie *și* critică literară."

PRINCIPALELE DIRECȚII ALE CRITICII SECOLULUI AL XX-LEA

SECOLUL al XVIII-lea și secolul al XIX-lea sînt de obicei grupate laolaltă sub denumirea de „epoca criticii". Fără îndoială, secolul al XX-lea merită și el, cu prisosință, acest titlu. Nu este vorba doar de marea revărsare de scrieri critice, ci și de faptul că în ultimele decenii critica a ajuns la o nouă conștiință de sine, a dobîndit o poziție mult mai înaltă și a elaborat noi metode și noi criterii de evaluare. Critica literară care, în afara aceleia practicate în Franța și Anglia, nu avea, nici chiar la sfîrșitul secolului al XIX-lea, decît o semnificație locală, a prins glas și în țări ce păreau situate la periferia gîndirii critice : în Italia, o dată cu Croce, în Rusia, în Spania și, fapt nu mai puțin important, în Statele Unite. Orice trecere în revistă a criticii secolului al XX-lea trebuie să țină seama de această expansiune geografică și de simultana revoluționare a metodelor. Pentru a putea face o selecție din munții de tipărituri care ne stau în față, trebuie să pornim de la anumite principii.

Evident, chiar și astăzi se scrie multă critică de factură veche : sîntem înconjurați de rămășițe, de reminiscențe și de reveniri la stadii mai vechi din istoria criticii. Cronica literară continuă să medieze între autor și marele public prin vechile metode ale analizei impresioniste și prin verdictele arbitrare ale gustului. Cercetarea istorică continuă să aibă o mare importanță pentru critică. Și va exista întotdeauna loc pentru stabilirea unei comparații simple între literatură și viață : pentru judecarea romanelor curente în funcție de probabilitatea și acuratețea situațiilor sociale reflectate în ele. În toate țările există scriitori, și adesea scriitori buni,

care practică aceste metode dezvoltate de critica secolului al XIX-lea : aprecierea impresionistă, explicarea istorică și comparația realistă. Să ne amintim fermecătoarele eseuri evocatoare ale Virginiei Woolf, sau nostalgicele viniete din trecutul Americii datorate lui Van Wyck Brooks, sau voluminoasa critică socială inspirată de romanul american din ultimii ani, și să ne gîndim la contribuția adusă de cercetarea istorică la o mai bună înțelegere a aproape tuturor perioadelor și autorilor istoriei literare. Dar cu riscul de a fi nedrept în oarecare măsură, voi încerca să indic acele orientări care îmi par a constitui direcțiile noi din critica literară a secolului al XX-lea.

În primul rînd, ne izbește faptul că în critica literară există anumite mișcări internaționale care nu s-au oprit la granița nici unei țări, chiar dacă și-au avut originea într-o singură țară ; ne izbește faptul că, privite dintr-o perspectivă foarte largă, multe opere ale criticii secolului al XX-lea prezintă remarcabile asemănări în ceea ce privește scopul urmărit și metodele folosite, chiar și acolo unde între țările respective n-au existat relații istorice directe. În același timp, nu putem să nu observăm cît de înrădăcinate și aproape insurmontabile sînt caracteristicile naționale : cum, în cadrul acestei game foarte largi a gîndirii occidentale, gîndire străbătută de cele mai variate curente — din Rusia pînă în cele două Americi, din Spania pînă în țările scandinave — diferitele națiuni își păstrează totuși, cu tenacitate, propriile lor tradiții critice.

Desigur că noile orientări ale criticii își au și ele rădăcini în trecut, nu sînt lipsite de antecedente și nu sînt absolut originale. Totuși, se pot distinge cel puțin șase direcții generale noi, apărute în prima jumătate a acestui secol : 1 — critica marxistă, 2 — critica psihanalitică, 3 — critica lingvistică și stilistică, 4 — o nouă critică formalistă organicistă, 5 — critica mitică bazată pe rezultatele antropologiei culturale și pe speculațiile lui Carl Jung, și 6 — o nouă critică filozofică inspirată de existen-

ţialism şi de alte concepţii despre lume înrudite cu acesta. Mă voi ocupa de aceste orientări în ordinea în care le-am menţionat, ordine aproximativ cronologică.

Prin gust şi prin teorie, critica marxistă s-a născut din critica realistă a secolului al XIX-lea. Ea porneşte de la cîteva teze enunţate de Marx şi Engels, dar ca doctrină sistematică nu poate fi găsită decît în ultimul deceniu al secolului al XIX-lea. Primii care au practicat critica marxistă au fost Franz Mehring (1846—1916) în Germania şi Gheorghi Plehanov (1856—1918) în Rusia. Atît Mehring cît şi Plehanov recunosc o anumită autonomie a artei şi consideră critica marxistă drept o ştiinţă obiectivă a factorilor sociali care determină opera literară, iar nu drept o doctrină care prescrie autorilor stilul operelor lor.

În jurul anului 1930 s-a elaborat şi s-a impus doctrina cunoscută sub numele de „realism socialist". Termenul se referă la literatura care reproduce corect realitatea, care, cu alte cuvinte zugrăveşte societatea contemporană în structura ei. Criticii marxişti autentici înţeleg că arta operează cu personaje şi imagini, acţiuni şi sentimente. Interesul lor pentru conceptul de „tip" este puntea dintre realitate şi ideal. Personajul „tipic" nu este omul obişnuit sau omul reprezentativ, ci mai degrabă tipul ideal, modelul sau, pur şi simplu, eroul pe care cititorul trebuie să-l imite în viaţa reală.

Marxismul s-a răspîndit în străinătate, mai ales în anii 1920, găsind adepţi şi discipoli în majoritatea ţărilor. La începutul anilor 1930, în Statele Unite a existat o mişcare marxistă efemeră. Reprezentantul ei cel mai binecunoscut, Granville Hicks, ne-a dat o reinterpretare anodină a literaturii americane ; Bernard Smith, în *Forces in American Criticism* (1939), a încercat, cu mai multă îndrăzneală, să scrie o istorie a criticii americane considerată din punct de vedere social. Influenţa criticii marxiste depăşeşte însă cu mult cercul strict al adepţilor acestei doctrine. Ea apare în mod vizibil în anumite stadii ale evoluţiei lui Edmund Wilson şi Ken-

neth Burke. În Anglia criticul marxist cel mai remarcabil a fost Christopher Caudwell (1907—1937). Principala lui carte, *Illusion and Reality* (1937), reprezintă de fapt un amestec ciudat de marxism, antropologie şi psihanaliză, un rechizitoriu împotriva civilizaţiei individualiste şi a falsei libertăţi burgheze. Unul dintre cei mai remarcabili critici marxişti de astăzi este, fără îndoială, Lukács György (născut în 1885), care, deşi de naţionalitate maghiară, scrie mai mult în germană. El îmbină o profundă înţelegere a materialismului dialectic şi a surselor lui hegeliene cu o reală cunoaştere a literaturii germane. În numeroase cărţi, printre care strălucitele sale studii despre Goethe şi timpul său, *Goethe und seine Zeit* (1947), şi despre romanul istoric, *Der historische Roman* (1955), el reinterpretează evoluţia literaturii secolului al XIX-lea prin prisma realismului, punînd accentul pe implicaţiile sociale şi politice, dar rămînînd sensibil la valorile literare.

Critica marxistă se arată la înălţime în special atunci cînd devine un mijloc de a scoate la iveală implicaţiile sociale şi ideologice latente ale unei opere literare. Cea de-a doua din cele şase direcţii critice enumerate mai sus, critica psihanalitică — deşi plecînd de la principii foarte diferite — urmăreşte acelaşi scop general: să descopere ceea ce se ascunde sub stratul superficial al literaturii, adică să demaşte. Ideile principale ale criticii psihanalitice au fost sugerate de Freud însuşi. Artistul este un nevrotic care prin procesul de creaţie evită o prăbuşire, dar în acelaşi timp se sustrage unei adevărate vindecări. Poetul este un visător care îşi publică fanteziile şi astfel, fapt straniu, ajunge să fie validat din punct de vedere social. Aceste fantezii, o ştim astăzi cu toţii, sînt bazate pe experienţe şi complexe din copilărie şi se pot întîlni, sub formă de simboluri, şi în vise, în mituri, în poveşti şi chiar şi în anecdotele ce se spun în compartimentele de fumători. Astfel, literatura conţine un bogat depozit de mărturii ale vieţii subconştientului. Piesa lui Sofocle i-a inspirat lui Freud numele comple-

xului Oedip, iar în *Hamlet* și în *Frații Karamazov* el a văzut alegorii ale iubirii și urii incestuoase. Dar Freud nu a manifestat decît un interes limitat pentru literatură, recunoscînd întotdeauna că psihanaliza nu rezolvă problema artei. Discipolii lui însă i-au aplicat sistematic metodele la interpretarea literaturii: revista germană *Imago* (1912—1938) a fost dedicată acestor probleme, și mulți dintre discipolii apropiați ai lui Freud au studiat reflectarea subconștientului în operele literare, impulsurile trădînd, după părerea lor, subconștientul personajelor literare și intențiile din subconștientul autorilor.

Psihanaliza freudiană s-a răspîndit treptat în lumea întreagă. Dr. Ernest Jones, un medic englez care a petrecut mulți ani la Toronto, a scris încă în 1910 un articol despre *Complexul lui Oedip ca explicare a misterului lui Hamlet*; iar în 1912 americanul Frederic Clark Prescott a expus în termeni psihanalitici relația dintre poezie și vise. De obicei, critica literară freudiană ortodoxă se pierde într-o plictisitoare urmărire a simbolurilor sexuale și foarte frecvent violează sensul și integritatea operelor literare; dar, ca și în cazul criticii marxiste, metodele psihanalizei au îmbogățit uneltele multor critici moderni care nu pot fi numiți pur și simplu freudieni. Astfel, în *The Wound and the Bow*, Edmund Wilson a recurs cu îndemînare la metoda freudiană pentru a da o interpretare psihologică operelor lui Dickens și Kipling, iar englezul Herbert Read l-a apărat pe Shelley și interpretat pe Wordsworth utilizînd ideile aceleiași școli.

O a treia direcție a criticii secolului al XX-lea ar putea fi numită lingvistică. Reprezentanții acestui curent iau în serios vestitul adagiu al lui Mallarmé care susține că „poezia nu se scrie cu idei, ci cu cuvinte". În diferite țări au existat însă mai multe moduri de abordare lingvistică a literaturii. În Rusia, în timpul primului război mondial, s-a organizat o Societate pentru studiul limbajului poetic (OPOJAZ) care a devenit nucleul mișcării formaliste ruse. La început, membrii acestui grup s-au ocupat cu precădere de problema limbajului poetic, pe

care îl considerau un limbaj special, rezultat din „deformarea“ deliberată a vorbirii obișnuite printr-un „act de violență organizată“ comis împotriva acesteia. Ei au studiat mai ales stratul sonor al limbii — armoniile vocalice, grupurile consonantice, rima, ritmul prozei și metrul — și au pus un puternic accent pe conceptul de fonem, concept care făcuse inițial obiectul analizei lui De Saussure și a Școlii de la Geneva și apoi a unora dintre lingviștii ruși ca, de exemplu, Trubețkoi. Ei au elaborat multe metode tehnice (și chiar statistice) de studiere a operei literare, pe care au considerat-o, adesea mecanic, drept sumă a procedeelor folosite în scrierea ei. Formaliștii ruși au fost pozitiviști, avînd drept ideal o cercetare literară științifică.

Cu totul alte concepții lingvistice s-au aplicat la studiul literaturii, după primul război mondial, în Germania, unde noul gen de critică a fost practicat mai ales de către un grup de romaniști. În numeroasele lui cărți, în care tratează cu deosebită finețe analitică o gamă largă de subiecte, de la Dante la Racine și la poezia spaniolă a singurătății, Karl Vossler (1872—1949) a adoptat ideea croceană a identificării limbii cu arta, studiind sintaxa și stilul ca o creație individuală. Leo Spitzer (1887—1960) și-a dezvoltat metoda de interpretare a stilului la început sub influența lui Freud. Observarea unei trăsături stilistice îi permitea să deducă „biografia unui suflet“; dar mai tîrziu a repudiat această metodă orientîndu-se spre o interpretare structuralistă a operelor literare, bazată pe ideea că stilul este suprafața care, studiată așa cum se cuvine, îl ajută pe cercetător să descopere un motiv central, o atitudine esențială sau un mod fundamental de a privi lumea, care nu sînt neapărat personale sau de domeniul subconștientului. Spitzer a analizat sute de pasaje din diferite opere literare, folosind, cu o ingeniozitate neîntrecută, categorii gramaticale, stilistice și istorice. În majoritatea operelor sale, Spitzer s-a ocupat de literaturile franceză, spaniolă și italiană, dar în ultimii ani de viață, petrecuți în Statele Unite, el a interpretat de asemenea poezii de Donne, Marvell, Keats și Whitman și alte texte englezești. De obicei

Spitzer a lucrat pe scară mică, concentrîndu-se cu extremă minuție asupra anumitor pasaje. Erich Auerbach (1892—1957) a folosit, în esență, aceeași metodă. *Mimesis* (1946) este o istorie a realismului de la Homer la Proust, în care se pleacă întotdeauna de la anumite pasaje analizate stilistic pentru a se ajunge la reflecții asupra istoriei literare, sociale și intelectuale. Auerbach concepe realismul într-un mod cu totul aparte și poate contradictoriu : pentru el realism înseamnă atît zugrăvirea realității sociale și politice, cît și transmiterea unui anumit sentiment al existenței, concepute tragic : de pildă, prezentarea omului singur în momentul în care trebuie să ia hotărîri morale cruciale.

Tipul de stilistică practicat de germani a avut un succes uimitor în țările de limbă spaniolă. Dámaso Alonso (născut în 1898), cel mai distins dintre criticii spanioli, a identificat critica literară cu stilistica și a reevaluat poezia țării sale, manifestînd un deosebit interes pentru baroc, pentru Góngora și pentru San Juan de la Cruz. Din nefericire, adesea Alonso abandonează metodele lingvistice și stilistice în favoarea căutării unui inefabil sens mistic absolut.

În lumea anglo-saxonă, lucru destul de surprinzător, acest tip de critică lingvistică și stilistică nu s-a impus de loc. Aici prăpastia dintre lingvistică și critica literară s-a lărgit în mod deplorabil. Criticii ignoră din ce în ce mai mult filologia ; iar lingviștii, mai ales cei din școala de la Yale condusă de Leonard Bloomfield, și-au proclamat cît se poate de limpede lipsa de interes față de problemele stilului și limbajului poetic. Totuși, criticii englezi și americani manifestă un interes remarcabil pentru „limbă" ; dar de fapt e vorba de un interes pentru „semantică", pentru analiza limbajului „emotiv" și a rolului său, în comparație cu limbajul intelectual, științific. Acest interes stă la baza teoriilor lui I. A. Richards.

I. A. Richards (născut în 1893) a elaborat o teorie a semnificației stabilind o distincție între sens, ton, impresie și intenție, iar în poezie subliniind ambiguitățile

limbajului. În *Practical Criticism* (1928), Richards a analizat, cu mult simţ pedagogic, diferitele surse ale interpretării greşite a poeziei, folosind lucrările scrise de studenţii săi asupra unor poezii anonime. Dar din nefericire, opera de mare fineţe analitică a lui Richards este umbrită de o teorie a efectului psihic al poeziei care îmi pare nu numai eronată, ci chiar şi dăunătoare studiului literar. Richards nu recunoaşte lumea valorilor estetice. Singura valoare a artei constă în organizarea psihică pe care ne-o impune : în ceea ce Richards numeşte „şablonarea impulsurilor", adică starea de echilibru sufletesc generată de artă. Artistul este considerat aproape un tămăduitor spiritual, iar arta, o terapie sau un tonic pentru nervi. Richards n-a putut descrie concret acest efect al artei, deşi susţine că arta (aşa cum o înţelege el) va înlocui religia ca forţă socială. În cele din urmă el trebuie să admită că echilibrul dorit poate fi generat „de un covor sau de un vas, de un gest sau de Partenon". N-are importanţă dacă ne place poezia bună sau poezia proastă atîta timp cît citind poezie punem ordine în spiritele noastre. Astfel, teoria lui Richards — care are pretenţia de a fi ştiinţifică şi se referă adesea la viitoarele progrese ale neurologiei — ajunge la paralizie critică. Ea duce la un divorţ categoric între poem ca structură obiectivă şi spiritul cititorului. Poezia este în mod deliberat ruptă de orice cunoaştere şi chiar de orice referire la realitate. Ea nu face decît cel mult să elaboreze miturile pe care le trăiesc oamenii, chiar dacă aceste mituri sînt false, chiar dacă, în lumina ştiinţei, ele nu reprezintă decît nişte pseudoafirmaţii.

Teoria lui Richards, care reduce poezia la un mijloc de ordonare a impulsurilor noastre, de realizare a unei igiene mintale, îmi pare a nu avea nici o perspectivă în teoria literară. Dar Richards a avut meritul real de a fi atras atenţia asupra limbajului poetic. Atunci cînd şi-a ignorat teoria psihologistă, a putut obţine, prin metoda lui de analiză, rezultate concrete. Este exact ceea ce a făcut William Empson (născut în 1906). Ignorînd şi, mai

tîrziu, repudiind complet teoria emotivă a lui Richards, el a dezvoltat ideile acestuia referitoare la flexibilitatea și ambiguitatea limbajului poetic folosind tehnica definițiilor multiple. În *Seven Types of Ambiguity* (1930) Empson urmărește pînă la ultima limită implicațiile poetice și sociale ale unor poezii dificile, spirituale și metaforice, aplicînd o metodă de analiză semantică pe care însă adesea o face să piardă orice contact cu textul, deoarece se lasă antrenat în asociații de idei cu caracter pur personal. În cărțile lui ulterioare, Empson a combinat această analiză semantică cu multe idei împrumutate din psihanaliză și din marxism, iar în ultimul timp a părăsit, practic, domeniul criticii literare pentru a cultiva un tip special de analiză lingvistică, analiză care adesea nu are alt rost decît să-i permită să-și folosească focurile de artificii ale spiritului său și ingeniozitatea sa abstrusă.

Analiza semantică practicată de Richards a avut o importantă influență asupra multora dintre criticii americani numiți de obicei „noii critici". Kenneth Burke (născut în 1897) îmbină metodele marxismului, psihanalizei și antropologiei cu semantica pentru a elabora o teorie a comportamentului uman și a justificării acestuia, teorie care folosește literatura numai ca document sau ilustrare. În primele lui opere Burke a fost un bun critic literar, dar în operele din ultimele decenii el este preocupat mai degrabă de o filozofie a sensului, a comportamentului uman și a acțiunii, al cărei centru nu se află nicidecum în literatură. În teoria lui Burke, dispar toate deosebirile dintre viață și literatură, dintre limbă și acțiune.

La Burke expansiunea criticii a atins limitele extreme. La polul opus se află Cleanth Brooks (născut în 1906). Și el pleacă de la Richards, dar ajunge la concluzii foarte diferite. El adoptă terminologia lui Richards, o debarasează de psihologism și o transformă într-un instrument de analiză. Aceasta îi permite lui Brooks — deși continuă să vorbească despre „atitudini" — să analizeze poeziile în mod concret, ca structuri de tensiuni,

adică, practic, ca structuri de paradoxuri și de ironii. Brooks folosește acești termeni într-un sens foarte larg. Ironia indică recunoașterea incongruențelor, ambiguitatea, împăcarea contrariilor — trăsături pe care Brooks le întîlnește în orice poezie bună, adică complexă. Poezia trebuie să fie ironică în sensul că trebuie să poată rezista la o contemplare ironică. Desigur că metoda dă rezultatele cele mai bune cînd este aplicată la Donne sau Shakespeare, Eliot sau Yeats, dar în *The Well Wrought Urn* (1947) Brooks a arătat că ea poate fi aplicată cu succes chiar și la Wordsworth și Tennyson, Gray și Pope. Teoria pune accentul pe sensul contextual al poemului, pe integritatea și organicitatea lui, apropiindu-se astfel în mod semnificativ de ideea centrală a celui de-al patrulea tip de critică a secolului al XX-lea : noul formalism organicist și simbolist.

Acest formalism organicist are multe antecedente : el a apărut în Germania la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și a pătruns în Anglia prin Coleridge. Prin canale întortocheate, multe din ideile lui au intrat în teoriile simbolismului francez de la sfîrșitul secolului al XIX-lea ; iar pe căi mai directe, prin Hegel și De Sanctis, acest formalism organicist a ajuns în estetica lui Benedetto Croce, unde a căpătat o formulare remarcabilă. Coleridge, Croce și simbolismul francez sînt precursorii imediați ai „Noii critici" engleze și americane moderne, deși, în mod ciudat și surprinzător, această tradiție — idealistă în principiile ei filozofice — s-a combinat aici cu psihologia pozitivistă și semantica utilitaristă a lui I. A. Richards.

Benedetto Croce (1866—1952) a dominat complet critica și cercetarea literară italiană din ultimii cincizeci de ani, dar în afara Italiei teoriile lui au avut doar o influență negativă. Nici chiar cel care i-a propagat ideile în America, distinsul istoric al criticii Renașterii, Joel E. Spingarn, n-a înțeles cu adevărat specificul doctrinei lui. *Estetica* (1902) ne propune o teorie a artei ca intuiție și, în același timp, expresie. Pentru Croce, arta nu este un fapt fizic, ci doar o chestiune a spiritului ; ea nu este nici

plăcere, nici moralitate, nici știință și nici filozofie. Între formă și conținut nu există nici o deosebire. Părerea comună conform căreia Croce ar fi un „formalist" sau un adept al „artei pentru artă" este greșită. Pentru Croce arta joacă un rol în societate, putînd fi chiar dirijată de aceasta. În critica lui, Croce acordă mică atenție formei în sensul obișnuit al cuvîntului, interesul lui îndreptîndu-se mai degrabă spre ceea ce el numește „sentimentul principal". În monismul radical al lui Croce nu este loc pentru categorii retorice, stil, simbol, genuri și nici chiar pentru deosebirile dintre arte, deoarece fiecare operă de artă este o intuiție-expresie unică. La Croce, creatorul, opera și cititorul se identifică. Critica nu poate decît să îndepărteze obstacolele care stau în calea acestei identificări și să se pronunțe dacă o operă este poezie sau nonpoezie. Poziția lui Croce este de o coerență remarcabilă și nu poate fi zdruncinată de obiecții care fac abstracție de faptul că ea își are rădăcinile într-o metafizică idealistă. Dacă ridicăm obiecția că Croce neglijează mijlocul de exprimare sau tehnica artei, el ne răspunde că „ceea ce se numește operă de artă externă nu mai este operă de artă". Istoria literară, psihologia, biologia, sociologia, interpretarea filozofică, stilistica, critica genurilor — toate sînt excluse din sistemul lui Croce. Ajungem astfel la un intuiționism care, în practica de critic a lui Croce, este greu de deosebit de impresionism. El se manifestă prin izolarea pasajelor considerate semnificative sau prin antologarea arbitrară pe baza unor sentințe neargumentate. Datorită, în cea mai mare parte, influenței lui Croce, astăzi critica italiană are o situație foarte diferită de cea a criticii din alte țări. Găsim în ea erudiție, gust, judecăți de valoare, dar nu găsim o analiză sistematică a textelor, o istorie intelectuală, o stilistică, excepție făcînd doar operele unui mic grup de critici care sînt categoric anticroceeni în concepțiile lor (Giuseppe de Robertis, Gianfranco Contini) și care înclină spre stilistică.

În Germania, ca urmare a influenței franceze, în cercul din jurul poetului Ștefan George s-a afirmat o concepție organicistă, simbolistă, despre poezie. Discipolii

lui George au dezvoltat sugestiile și observațiile maestrului, elaborînd un corp de opere critice în care, pentru prima dată după o lungă perioadă de factologie filologică, se exprimă un crez critic cu norme precise. Din nefericire, ideile lor valoroase privind natura poeziei au avut de suferit din cauza tonului doctrinar cu care le-au enunțat, a pretențiilor lor aristocratice și a solemnității sentințelor lor, pronunțate cu o morgă adesea comică și cu aere de oracol. De departe cel mai bun discipol al lui George a fost Friedrich Gundolf (1880—1931), care a studiat influența lui Shakespeare asupra literaturii germane și a scris o carte voluminoasă despre Goethe (1916). El a încercat să interpreteze „figura" lui Goethe ca reprezentînd o unitate dintre viața și opera scriitorului, folosind o schemă care permite încadrarea creațiilor lui în trei categorii principale : lirice, simbolice și alegorice. Deși scrisă frumos și bine construită, cartea este neconvingătoare. Ea transformă figura eminamente umană și chiar burgheză a lui Goethe în aceea a unui supraom care ar fi creat de dragul creației. Dar prin scrierile lui Gundolf, ale sensibilului și elegantului Hugo von Hofmannsthal și ale violentului și pasionatului Rudolf Borchardt (1871—1945), Germania s-a reîntors la marea tradiție, reformulînd străvechea concepție despre poezie ca simbolism.

În Franța, noua critică formalistă și-a găsit cea mai impresionantă exprimare în scrierile lui Paul Valéry (1871—1945). Spre deosebire de Croce, Valéry susține că între autor, operă și cititor nu există nici o legătură. El subliniază importanța formei pe care o rupe de emoție, și scoate complet poezia din istorie, introducînd-o în domeniul absolutului. Pentru Valéry, între procesul de creație și operă există o prăpastie adîncă. Uneori s-ar părea că pe Valéry nu l-a interesat opera, ci numai procesul de creație, că s-a mulțumit să analizeze creativitatea în general. Poezia nu este inspirație, nu este vis, ci meșteșug. Pentru a fi perfectă, ea trebuie să fie impersonală. Arta emoțională este totdeauna inferioară. Poemul

trebuie să năzuiască să fie poezie „pură", absolută, liberă de amestecul unor elemente faptice, personale și emoționale. El nu poate fi parafrazat, nu poate fi tradus. Poemul este un univers bine închegat, format din sunete și sensuri, atît de strîns împletite, încît nu putem distinge conținutul de formă. Poezia exploatează la extrem resursele limbii, îndepărtîndu-se de vorbirea obișnuită prin sunete și metru și prin toate procedeele imagisticii. Limbajul poetic este o limbă în limbă, o limbă complet formalizată. Pentru Valéry poezia este atît calcul, exercițiu și chiar joc, cît și cîntec, melodie, încîntare, vrajă. Ea este figurativă și magică : un compromis între sunet și sens, care, cu propriile lui convenții, chiar convenții arbitrare, realizează opera de artă ideală, unitară, atemporală, absolută. Romanul, cu complicațiile și elementele neesențiale introduse de acțiune, și tragedia, care apelează la emoții violente, îi par lui Valéry genuri inferioare — nu artă în adevăratul sens al cuvîntului. Valéry apără o poziție care pare extremistă în austeritatea ei și vulnerabilă din cauza discontinuităților ei. Dar ea a fost valoroasă prin aceea că a exprimat o preocupare principală a poeticii moderne : descoperirea reprezentării pure, a „viziunii nemijlocite", viziune pe care au căutat-o și alți doi mari poeți ai secolului, Eliot și Rilke.

Afinitatea dintre Valéry și Eliot este evidentă. La Eliot găsim versiunea engleză a teoriilor formalismului simbolist. El a definit uriașa mutație a gustului poetic care a avut loc în epoca noastră și a preconizat întoarcerea la o tradiție pe care o numește „clasică". Teoria lui Eliot despre poezie începe cu o psihologie a creației poetice. Poezia nu este „revărsarea spontană a unor sentimente puternice", nu este expresia personalității, ci este o organizare impersonală a sentimentelor, care reclamă o „sensibilitate unitară", o colaborare între intelect și sentiment pentru a se găsi „corelativul obiectiv" precis, structura simbolică a operei. La Eliot există un anumit conflict între un clasicism ideologic și propriul său gust spontan, care ar putea fi considerat baroc și simbolist ; iar

interesul din ce în ce mai mare al lui Eliot pentru creştinism l-a făcut să introducă în critică, în mod greşit, o normă dublă : estetică şi religioasă. El dizolvă din nou unitatea operei literare, care fusese principiul de bază al esteticii formaliste.

Ideile emanînd de la Eliot şi Richards au fost combinate în modul cel mai eficace, cel puţin în Anglia, de Frank Raymond Leavis (născut în 1895) şi de discipolii săi grupaţi în jurul revistei *Scrutiny* (1932—1953). Leavis este un om cu convingeri puternice şi cu atitudini violent polemice. În ultimii ani el şi-a exprimat răspicat dezacordul faţă de teoriile mai noi ale lui Eliot şi Richards. Dar punctul lui de plecare se află în opera acestora : în gustul lui Eliot şi în tehnica analizei practicate de Richards. El se deosebeşte de ei mai ales printr-un puternic interes pentru un umanism moralist, interes care ni-l aminteşte pe Matthew Arnold. Leavis practică o analiză minuţioasă, un antrenament al sensibilităţii care nu este de prea mare folos pentru teoria sau istoria literară. Dar la Leavis „sensibilitate" înseamnă, de asemenea, sentiment al tradiţiei, interes pentru cultura locală, pentru comunitatea organică a vechilor ţinuturi rurale ale Angliei. El a criticat comercializarea vieţii literare engleze şi a subliniat necesitatea existenţei unui cod social, a unei ordini sociale bazate pe „maturitate", „sănătate" şi „disciplină". Dar aceşti termeni sînt pur laici şi includ idealurile lui D. H. Lawrence. Interesul lui Leavis pentru text este adesea înşelător : el părăseşte repede suprafaţa semantică pentru a defini emoţiile deosebite pe care le transmite autorul. El devine un critic social şi moral care, totuşi, insistă asupra legăturii dintre limbă şi etică, asupra moralităţii formei.

Criticii din Sudul Statelor Unite ocupă, în general, ca şi Leavis, o poziţie intermediară între Eliot şi Richards, fiind, ca şi cei dintîi, preocupaţi de racilele urbanizării şi comercializării, de ideea necesităţii unei societăţi sănătoase, singura care poate produce o literatură viguroasă. Totuşi, criticii din Sud — John Crowe Ransom,

Allen Tate, Cleanth Brooks și R. P. Warren — se deosebesc de Eliot pentru că resping emoționalismul acestuia. Ei susțin că poezia nu este un simplu limbaj emotiv, ci un gen deosebit de cunoaștere „prezentativă". John Crowe Ransom (născut în 1888) a susținut, în *The World's Body* (1938), că poezia transmite un sentiment al caracterului particular al lumii. „Pe măsură ce știința reduce tot mai mult lumea la tipuri și forme, arta, în replica ei, trebuie să-i dea din nou un trup." Poezia adevărată este poezia metafizică, ea facilitînd o nouă înțelegere a concreteței lumii, transmisă mai ales prin intermediul metaforei extinse și a simbolului omniprezent. Ransom pune un accent atît de mare pe „textura" poeziei, pe detaliul aparent neesențial, încît riscă să ajungă la o nouă ruptură, cea dintre „structura" și „textura" operei literare. Ca și Ransom, Allen Tate (născut în 1899) se străduiește să apere poezia împotriva științei. Știința ne dă abstracție, poezia, concreteță ; știința ne dă cunoaștere parțială, poezia, cunoaștere deplină. Abstracția violează arta. Arta valoroasă pleacă de la unirea intelectului cu sentimentul sau, mai degrabă, de la „tensiunea" dintre abstracție și senzație. Această concepție organicist simbolistă este împărtășită, în trăsăturile ei generale, și de alți critici, de care nu ne putem ocupa aici mai pe larg : R. P. Blackmur (născut în 1904) care, deși subtil interpret al poeziei, în ultimul timp s-a încurcat din ce în ce mai mult într-o rețea de termeni obscuri și de impresii insesizabile ; W. K. Wimsatt (născut în 1907), a cărui *Verbal Icon* (1954) încearcă să consolideze teoriile „Noii critici" ; și Yvor Winters (născut în 1900) care, deși mult mai raționalist și mai moralist decît ceilalți critici americani, le împărtășește totuși gustul și folosește metodele lor generale de analiză.

„Noua critică" — ale cărei idei fundamentale îmi par valabile pentru teoria poetică — a ajuns, fără îndoială, la epuizare. Într-o serie de chestiuni, mișcarea n-a reușit să depășească sfera restrînsă de la care a plecat : lista scriitorilor europeni de care se ocupă este ciudat

de săracă. Perspectiva istorică rămîne foarte limitată. Istoria literară este neglijată. Descoperirile lingvisticii moderne nu sînt exploatate, rezultatul fiind că studiul stilului, elocuţiunii şi metrului rămîne adesea diletant. Estetica acestei şcoli pare adesea lipsită de o bază filozofică sigură. Totuşi, „Noua critică" a ridicat imens nivelul lucidităţii şi rafinamentului criticii americane. Ea a elaborat metode ingenioase de analiză a imagisticii şi simbolului ; a definit un nou gust literar, opus tradiţiei romantice ; şi a făcut o apologie a poeziei de o mare importanţă într-o lume dominată de ştiinţă. Dar n-a fost în stare să evite primejdiile osificării şi imitării mecanice. E timpul să se producă o schimbare.

Recent, o mişcare polemică apărută tot în limitele formalismului, aristotelismul de la Chicago, s-a ridicat împotriva interesului „Noii critici" pentru limbajul şi simbolismul poetic. Criticii şcolii de la Chicago pun accentul pe acţiune, compoziţie şi gen. Ei şi-au dovedit superioritatea în raport cu vînătorii de paradoxuri, simboluri, ambiguităţi şi mituri. Dar nici R. S. Crane, nici Elder Olson nu ne pot da soluţii pozitive ; ei ne pot oferi doar clasificări aride ale tipurilor de eroi, ale structurilor intrigilor şi ale genurilor. Armătura lor de erudiţie ascunde lipsa de sensibilitate faţă de valorile estetice. Critica lor este un exerciţiu ultraacademic menit să se ofilească fără a da roade.

Mult mai viguroasă este cea de-a cincea direcţie critică de pe lista noastră, critica mitică. Ea s-a dezvoltat din antropologia culturală şi din teoria lui Jung, potrivit căreia subconştientul ar fi un rezervor colectiv al „motivelor arhetipale" şi al imaginilor primordiale ale omenirii. Jung a fost foarte prudent în aplicarea filozofiei lui la literatură, dar în Anglia şi în Statele Unite prudenţa lui a fost complet nesocotită şi grupuri întregi de critici au încercat să descopere în orice fel de literatură miturile originare ale omenirii : tatăl divin, coborîrea în infern, moartea zeului care se jertfeşte pentru omenire etc. În *Archetypal Patterns in Poetry* (1934), cercetătoarea engleză Maud Bodkin a interpretat, de

exemplu, *The Ancient Mariner* și *The Waste Land* ca poeme tratînd motivul renașterii. Se poate spune că în Statele Unite critica mitică a fost încercarea cea mai reușită de înlocuire a „Noii critici". În esență, avantajul ei este că permite discutarea subiectului, operelor, a folclorului, a temelor și a conținutului, aspecte disprețuite de „Noii critici". Pericolele metodei sînt evidente : granița dintre artă și mit și chiar dintre artă și religie se estompează. Misticismul ei iraționalist reduce întreaga poezie la rolul de transmițător al cîtorva mituri : mitul renașterii și mitul purificării. După ce descifrăm în felul acesta fiecare operă literară, rămînem cu un sentiment de futilitate și de monotonie. Multe dintre scrierile lui Wilson Knight, care extrag o înțelepciune ezoterică din operele lui Shakespeare, Milton, Pope, Wordsworth și chiar și Byron, sînt expuse unor asemenea obiecții. Cei mai înzestrați adepți ai metodei reușesc să îmbine ideile criticii mitice cu înțelegerea naturii artei. Astfel, Francis Fergusson, în *Idea of a Theater* (1949), ne dă o versiune proprie a aristotelismului, iar Philip Wheelwright, în *The Burning Fountain* (1954), ne prezintă propria lui concepție privind semantica poeziei. Northrop Frye a început, în *Fearful Symmetry* (1947), cu o excelentă interpretare a mitologiei personale a lui Blake, iar în *Anatomy of Criticism* (1957) îmbină critica mitică cu motive luate din „Noua critică". În *Anatomy of Criticism* el încearcă să elaboreze o teorie atotcuprinzătoare a literaturii, teorie cu cele mai grandioase pretenții. Cred că e mai înțelept să se adopte o concepție mai modestă despre funcția criticii.

O altă mișcare critică recentă dotată cu vitalitate este critica existențialistă, cea de-a șasea și ultima direcție din critica secolului al XX-lea de care ne ocupăm. Existențialismul a dominat scena intelectuală franceză și germană de după cel de-al doilea război mondial și abia acum înregistrează, lent, un reflux. Dacă îl interpretăm ca pe o filozofie a disperării, a „fricii și tremurului", a abandonării omului într-un univers ostil, motivele răs-

pîndirii lui nu trebuie căutate prea departe. Dar opera principală a lui Martin Heidegger (născut în 1889), *Sein und Zeit* datează din 1927, iar ideile existenţialiste au fost familiare germanilor încă de la începutul anilor 1920, cînd Kierkegaard era la modă. În versiunea lui Heidegger, existenţialismul este un fel de nou umanism, profund diferit de mult mai întunecata şcoală franceză, al cărei concept dominant a fost cel de „absurd". Influenţa lui Heidegger asupra criticii literare se datoreşte vocabularului său şi interesului său pentru conceptul de timp, iar nu propriilor lui interpretări excentrice ale unor poezii de Hölderlin şi de Rilke. În critica literară germană existenţialismul a determinat reîntoarcerea la text, la obiectul literaturii : respingerea psihologiei, biografiei, sociologiei şi istoriei intelectuale, subiecte care pînă atunci constituiseră aproape singura preocupare a cercetării literare germane. Max Kommerell (1902—1944), de exemplu, în numeroasele lui analize minuţioase a interpretat poezia ca autocunoaştere, iar Emil Staiger (născut în 1908) a interpretat timpul ca o formă a imaginaţiei poetice elaborînd o poetică în care principalele genuri sau mai degrabă moduri — liric, epic, tragic — sînt asociate cu cele trei dimensiuni ale conceptului de timp. Genul liric este asociat cu prezentul, genul epic, cu trecutul, iar drama, fapt destul de ciudat, cu viitorul.

În Franţa, Jean-Paul Sartre este principalul exponent al existenţialismului, deşi cei mai mulţi dintre noi îl cunoaştem ca adept al artei conştiente de rolul ei social. Dar în *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), Sartre pledează cu pasiune pentru o concepţie metafizică despre artă. El recunoaşte drepturile poeziei pure. Ţelul final al artei nu este prea diferit de cel al educaţiei estetice a lui Schiller : „să recîştige lumea făcîndu-ne s-o vedem nu aşa cum este, ci aşa cum ar fi dacă ar avea la bază libertatea omului". Totuşi, în ochii lui Sartre imaginaţia este suspectă : ea creează o lume de umbre în care totul este deformat, ireal şi iluzoriu şi care se năruie la primul contact cu absurditatea şi oroarea existenţei reale.

Adevărata critică existențialistă s-a dezvoltat oarecum independent de Sartre, deși adesea în combinație cu teme împrumutate din simbolism, suprarealism și tomism. Cartea lui Marcel Raymond *De Baudelaire au surréalisme* (1935) este sursa unei concepții despre critica literară care urmărește nu atît analiza operei literare, cît descoperirea „conștiinței" specifice și sentimentelor existențialiste ale poeților. Aici Raymond a studiat mitul poeziei moderne, urmărindu-l pînă la izvoarele lui, care se află în Baudelaire. În *L'Âme romantique et le rêve* (1939), Albert Béguin (1901—1957) s-a întors la lumea de vis a romanticilor germani, iar în scrierile lui de mai tîrziu, la operele vizionare ale lui Balzac, la Nerval și la Lautréamont, acceptînd tot mai mult un anume misticism catolic. În *Études sur le temps humain* (1950), Georges Poulet a analizat, cu o uluitoare ingeniozitate, conceptul și sentimentul timpului la scriitorii francezi de la Montaigne la Proust. Un loc oarecum aparte ocupă Maurice Blanchot care, conștient în mod acut de lipsurile limbii, se întreabă „dacă literatura e posibilă" și meditează asupra singurătății esențiale și asupra „spațiului morții", alegîndu-și textele din Mallarmé, Kafka, Rilke și Hölderlin. Unele idei ale criticii existențialiste au început să pătrundă și în scrierile critice americane. În *The Unmediated Vision* (1954) Geoffrey Hartman interpretează cu subtilitate poezii de Wordsworth, Hopkins, Valéry și Rilke, ajungînd să conceapă poezia ca o înțelegere a existenței în caracterul ei imediat; iar J. Hillis Miller a aplicat metoda lui Poulet la studiul timpului și spațiului în romanele lui Dickens (1959).

Deși sînt de acord cu multe dintre ideile criticii mitice și criticii existențialiste privind sufletul omenesc și condiția umană și cu toate că am admirație pentru unii dintre criticii aparținînd acestor curente, cred că nici critica mitică, nici critica existențialistă nu ne oferă o soluție a problemelor teoriei literare. Prin critica mitică și critica existențialistă ne întoarcem din nou la identificarea artei cu filozofia. Opera literară ca entitate estetică

este sfărîmată sau ignorată în favoarea studierii atitudinilor, sentimentelor, concepţiilor şi filozofiilor poeţilor. Centrul de interes nu este opera literară, ci actul creaţiei şi poetul. De aceea continui să cred că estetica formalistă, organicistă şi simbolistă, care îşi are rădăcinile în marea tradiţie a esteticii germane de la Kant la Hegel, şi care a fost reformulată şi justificată de simbolismul francez, de De Sanctis şi de Croce, înţelege mai bine natura poeziei şi artei. Pentru a deveni o teorie literară coerentă, capabilă de o dezvoltare şi de o rafinare ulterioară, astăzi ea ar avea nevoie nu de o revizuire radicală, ci doar de o mai strînsă colaborare cu lingvistica şi stilistica, de o analiză clară a straturilor operei poetice.

Această trecere în revistă a principalelor direcţii ale criticii secolului al XX-lea a prezentat, în mod inevitabil, o imagine similară cu cea pe care o ai din avion : în evidenţă au ieşit numai principalele trăsături ale peisajului, iar selecţia numelor a fost adesea arbitrară. Tot ce pot spune în apărarea mea este că scăderile prezentării de faţă provin din însăşi scurtimea ei ca şi din noutatea subiectului tratat. După cîte ştiu, pînă acum nu există nici o încercare, oricît de modestă, de a se prezenta, pe scară internaţională, tabloul actual al criticii literare. Dar astăzi, mai mult ca oricînd, în critică este nevoie de această perspectivă internaţională.

ANEXA

Scanned with OKEN Scanner

TERMENUL ŞI CONCEPTUL DE CLASICISM ÎN ISTORIA LITERARĂ

ASTĂZI este imposibil să se scrie despre literatura engleză a secolului al XVIII-lea fără să se folosească termenul „clasicism" sau, poate chiar mai frecvent, „neoclasicism". Citim cărţi precum *The Course of English Classicism (Evoluţia clasicismului englez)*, articole intitulate *The Tendency toward Platonism in Neoclassical Esthetics (Tendinţa spre platonism în estetica neoclasică)* sau *„Distrust" of Imagination in English Neoclassicism („Neîncrederea" în imaginaţie în neoclasicismul englez)*, iar în istoriile literare găsim capitole tratînd „Apariţia clasicismului", „Dezintegrarea clasicismului" etc.[1] Dar acest termen, care nouă ne pare firesc, era neobişnuit chiar şi acum şaizeci de ani, iar acum o sută de ani nu se folosea de loc sau se folosea foarte rar. Bineînţeles, clasicii sau neoclasicii englezi nu se autonumeau astfel; ei vorbeau, cel mult, de imitarea anticilor, de respectarea regulelor sau de alte asemenea lucruri. Cînd, la începutul secolului al XIX-lea, reputaţia lor a intrat în declin, ei fiind consideraţi scriitori ai unei epoci apuse, epoca respectivă a fost numită Epoca augustană, Epoca lui Pope, Epoca Reginei Anne, dar nu Epoca clasicismului. În 1928, Macaulay a vorbit despre „Şcoala critică de poezie"; unii dintre duşmanii ei au numit-o „Şcoala

[1] Mă refer la o carte a lui Sherard Vines, apărută la Londra în 1930; la articolul lui L. I. Bredvold, *The Tendency...*, publicat în revista *English Literary History* (abreviat *ELH*), I/1934, pp. 91—119; la articolul lui D. F. Bond, *Distrust...*, tipărit în *Philological Quarterly*, XIV/1935, pp. 54—69, şi la capitolele scrise de George Sherburn în *A Literary History of England*, ediţie îngrijită de Albert C. Baugh, New York, 1948, pp. 693 urm., 967 urm.

franceză". [2] Problema legată de întrebarea dacă Pope a fost poet sau nu, sau dacă a fost un poet de cea mai înaltă clasă, pusă pentru prima dată de Joseph Warton în *Essay on Pope* (1756), a fost dezbătută cu referire la opoziţia dintre poezia naturală şi poezia artificială, sau la deosebirea dintre poezia pură, intens imaginativă, şi poezia didactică sau etică, dar nu cu referire la opoziţia dintre clasicism şi romantism.

A trebuit să treacă mult timp pentru ca termenul „clasicism" să fie aplicat stilului lui Dryden şi Pope. De ce a existat această situaţie ? O putem explica ? Absenţa termenului are vreo semnificaţie ? Dacă susţinem, împreună cu Croce, că o idee nu există decît cînd este exprimată, trebuie să acordăm mare importanţă chestiunii terminologiei. Este clar că termeni ca Renaştere, romantism, baroc şi realism cristalizează anumite idei, formulează problema periodizării şi a existenţei stilurilor predominante, oricît de imprecise şi de discutabile ar fi extinderea, valoarea şi conţinutul exact al fiecăruia. Aceşti termeni au devenit unelte indispensabile ale istoriografiei, iar absenţa lor trădează lipsă de interes pentru abstractizare, pentru întreaga problemă a stilului unei perioade şi pentru caracterizarea şi generalizarea pe care le implică folosirea lor. Anglia secolului al XIX-lea ne oferă un exemplu grăitor.

Este semnificativ faptul că în secolul al XIX-lea în Anglia s-au folosit, sporadic, în afară de „classicism", o serie de alţi termeni ; se simţea nevoia unui termen şi s-au încercat şi abandonat diferite cuvinte. „Classicalism" este astăzi complet ieşit din uz, dar el apare, de exemplu, într-o scrisoare a Elizabetei Barrett datînd din 1839. Ea îşi exprimă preţuirea pentru Landor, pe care-l consideră *the most classical, because the freest from classica-*

[2] În John Dryden, 1828, reprodus în *Miscellaneous Works*, New York, 1880, vol. I, p. 145. „Şcoala franceză", de exemplu în *Edinburgh Review*, CCVII, iulie 1858, 1 — o analiză a două ediţii ale operelor lui Dryden, cea îngrijită de Bell şi cea îngrijită de Scott, în care acest termen este considerat un termen uzual.

lism (cel mai clasic, deoarece este cel mai liber de clasicism).[3] În primul volum al lucrării *Modern Painters* (1846), Ruskin se referă la *the hybrid classicalism* (clasicismul hibrid) al pictorului peisagist Richard Wilson.[4] În prefața la *Merope* (1857), Arnold se plînge că lumea *was taught to consider classicalism as inseparable from coldness* (a fost învățată să considere clasicismul ca inseparabil de răceală).[5] În *History of the English Thought in the Eighteenth Century* (1876), Leslie Stephen susține că *the classicalism of the time* (clasicismul epocii) se află „la jumătatea drumului dintre gustul Renașterii și cel al timpurilor moderne."[6] În *Life of Alexander Pope* (1889), W. J. Courthope vorbește despre *classicalism which reached its height in the* Botanical Garden *of Erasmus Darwin* (clasicismul care a atins punctul culminant în „Grădina Botanică" a lui Erasmus Darwin).[7] A existat și un alt termen, „classicality", pe care l-a folosit Ruskin atunci cînd s-a referit, disprețuitor, la *the vile classicality of Canova* (clasicismul ieftin al lui Canova).[8] În studiile literare victoriene, cu atmosfera lor ostilă secolului al XVIII-lea, apar, treptat, termenii *pseudo-classical, pseudo-classicism* și *pseudo-classicalism*. În 1856, Ruskin l-a numit pe Claude Lorrain *pseudo-classical,*[9] iar James Russel Lowell, în eseul lui asupra lui Pope (1871) vorbește despre un *pseudo-classicism, the classicism of red heels and periwigs* (pseudo-clasicism, clasicismul tocurilor roșii și perucilor).[10] În 1885, *classicism* apare pentru prima dată pe pagina de titlu a unei cărți englezești sau, mai precis,

[3] Citat în John Foster, *W. S. Landor*, Londra, 1869, vol. II, p. 298.

[4] *Modern Painters*, I, *Works*, lucrare îngrijită de Cook-Wedderburn, Londra, 1902—1912, vol. III, p. 230.

[5] În *On the Classical Tradition*, culegere îngrijită de R. H. Super, Ann Arbor, Mich., 1960, p. 38.

[6] Londra, 1876, II, 355.

[7] Londra, 1889, p. 374.

[8] *Modern Painters*, I, *Works*, vol. III, p. 230.

[9] *Modern Painters*, III, *Works*, vol. V, p. 244.

[10] *Literary Essays*, Boston, 1891, vol. IV, p. 8.

Scanned with OKEN Scanner

americane. Thomas Sergeant Perry, prieten din tinerețe al lui Henry James, a scris *From Opitz to Lessing : A Study of Pseudo-Classicism in Literature. (De la Opitz la Lessing : Un studiu al pseudoclasicismului în literatură).* [11] Dar în 1876 Leslie Stephen a folosit termenul nou, „pseudo-classicalism", pentru a caracteriza poezia de după Pope. [12]

Termenul mai neutru de *neoclassical* a apărut ceva mai înainte. În 1863, William Rushton, despre care nu știu nimic, a ținut prelegerea *The Classical and Romantic Schools of English Literature (Școlile clasică și romantică din literatura engleză)* din care reiese că era conștient de faptul că introducea o inovație. „Cînd vorbim despre școala clasică din literatura engleză — spune el — ne referim la acei scriitori care și-au format stilul după modelele antice și, pentru a-i distinge de cei vechi, am putea să-i numim Școala clasică reînviată sau Școala neoclasică." Mai tîrziu el se referă din nou la „dezvoltarea școlii neoclasice" în operele lui Dryden și Pope. [13] Dar, după cîte știu, în deceniile următoare termenul apare extrem de rar. În *History of Criticism* (1902), Saintsbury are un capitol intitulat „Crezul neoclasic", dar cuvîntul devine uzual abia după 1920. [14]

În cele din urmă, termenul *classicism* a ieșit biruitor. E indiscutabil că la început el a fost un termen importat de pe continent și că se referea la evenimentele de pe continent. Se pare că în limba engleză termenul a fost folosit pentru prima dată de Carlyle în eseul asupra lui Schiller (1831), în care afirmă, cu vădită satisfacție, dar prematur, că „pe noi nu ne tulbură controversele privind romantismul și clasicismul." [15] În *History of the*

[11] Boston, 1885.

[12] *History of English Thought in the Eighteenth Century*, Londra, 1876, vol. II, p. 357.

[13] *The Classical and Romantic Schools of English Literature*, în *The Afternoon Lectures on English Literature*, Londra, 1863, pp. 44, 63, 72.

[14] *The Crystallising of the Neo-Classic Creed*, în *A History of Criticism*, Edinburgh, 1902, vol. II, pp. 240 și urm.

[15] *Critical and Miscellaneous Essays*, Centenary Edition, Londra, 1899, vol. II, p. 172.

Scanned with OKEN Scanner

French Revolution (1837), Carlyle enumeră, pe un ton glumeţ, „catolicismul, clasicismul, sentimentalismul, canibalismul ; toate *ismele* care compun Omul în Franţa."[16] Ostilitatea lui Carlyle faţă de aceste noţiuni abstracte pare oarecum ciudată, deoarece în *History of the French Revolution* el foloseşte foarte mult asemenea termeni, personificînd patriotismul constituţional, sansculottismul şi monarhismul aproape la fiecare pagină. Dar chiar şi în 1837 John Stuart Mill trebuia să explice cu răbdare că în Franţa „această insurecţie împotriva vechilor tradiţii ale clasicismului a fost numită romantism."[17] Urmează o perioadă îndelungată în care nu mai întîlnim termenul în engleză ; în orice caz e sigur că studiile cele mai importante privind operele lui Pope şi Dryden se dispensează de el. Termenul reapare în eseul lui Arnold asupra lui Heine (1863), în care se vorbeşte despre faptul că acesta a „respins categoric clasicismul şablon şi romantismul şablon."[18] În eseul *Romanticism* (1876), retipărit mai tîrziu ca post-scriptum la volumul *Appreciations* (1889), Walter Pater citează părerile lui Stendhal despre clasicism şi romantism[19], dar altfel nu foloseşte termenul nici chiar cînd îi discută pe Winckelmann şi Goethe. În 1878, vorbind despre Landor, Edward Dowden constată cu satisfacţie că „încercările... de a se asocia literatura noastră cu clasicismul n-au fost de origine autohtonă" şi astfel n-au putut avea un succes durabil.[20] Chiar şi Edmund Gosse, în *Modern English Literature* (1898) nu recunoaşte decît poezia „clasică" din timpul vieţii lui Pope, şi pune termenul de „clasic" în ghili-

[16] *French Revolution*, Centenary Edition, Londra, 1899, vol. III, p. 205.

[17] Vezi eseul *Armand Carrel*, în *Dissertations and Discussions*, ediţia a II-a, Londra, 1867, vol. I, p. 233.

[18] *Lectures and Essays in Criticism*, ediţie îngrijită de R. H. Super, Ann Arbor, Mich., 1962, p. 122.

[19] *Appreciations*, Londra, 1924, p. 245.

[20] *W. S. Landor*, în *Studies in Literature 1785—1877*, Londra, 1878, p. 182.

mele.[21] În *Augustan Ages* (1899), Oliver Elton folosește termenii „clasicismul francez" și „reprezentanții englezi ai clasicismului",[22] iar Herbert Grierson, într-un volum apărut mai tîrziu în aceeași serie, *The First Half of the Seventeenth Century* (1906), spune, în treacăt, că „în perioada de care ne ocupăm se conturează clasicismul epocii augustane."[23] Deși n-am dovezi de o precizie absolută, cred că folosirea academică a termenului s-a impus abia prin *Histoire de la littérature anglaise* (1925) a lui Emile Legouis și Louis Cazamian, în care un întreg capitol este intitulat „Clasicismul (1702—1740)." Această folosire s-a impus mai ales în Statele Unite, unde în deceniul al treilea, pe vremea studenției mele, lucrarea lui Legouis-Cazamian era considerată cea mai competentă istorie a literaturii engleze.

O parte din informațiile pe care le-am prezentat aici sînt, fără îndoială, departe de a fi complete. Deși unele dintre exemplele mele privind anii în care au fost folosiți pentru prima oară anumiți termeni sînt anterioare exemplelor din *New English Dictionary*, s-ar putea ca și ele să fi fost precedate de altele. Dar în liniile ei generale, schița mea este, cred eu, corectă : acceptarea tîrzie a termenului „clasicism" pentru desemnarea literaturii engleze de la sfîrșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea arată că gîndirea literară engleză a nutrit mult timp rezerve față de caracterul abstract și sintetic al termenului. Ea arată, de asemenea, că atenția criticilor era îndreptată în altă parte. Cînd citim ce au de spus autorii secolului al XIX-lea despre Pope, Dryden, Swift și Addison, găsim aproape exclusiv discuții asupra vieții, personalității și eticii lor, și, eventual, comentarii privind concepțiile lor religioase și politice. Dacă găsim și critică, aceasta se mulțumește de obicei să întocmească antologii sau să facă unele reflecții generale, în genul dezbaterilor din secolul al XVIIII-lea :

[21] Londra, 1898, pp. 214, 215.
[22] Edinburgh, 1899, pp. 265—266.
[23] Edinburgh, 1906, pp. 376—377.

Scanned with OKEN Scanner

A fost oare Pope un poet adevărat ? Au fost Pope şi Dryden clasici ai prozei engleze ? Ideea clasicismului ca perioadă cu un stil unitar este tîrzie, iar în Anglia a fost încă şi mai tîrzie decît în restul ţărilor europene. Dar ar fi greşit să se ignore faptul că termenii mai vechi — Epoca augustană, Epoca reginei Anne, Epoca lui Pope etc. — au implicat în mod sigur o anumită conştiinţă a existenţei, în literatura engleză, a unei perioade distincte, care la începutul secolului al XIX-lea a devenit ţinta atacurilor unora sau stindardul celor care sfidau noul gust. În studiul meu mai vechi privind *Conceptul de romantism* (1949) am susţinut că mulţi scriitori englezi, chiar şi fără a dispune de termenul corespunzător, „au avut de timpuriu conştiinţa clară a faptului că se aflau în faţa unei mişcări care nega conceptele critice şi practica poetică a secolului al XVIII-lea.“ [24] Jeffrey, care în 1811 a scris că „Pope a fost scriitorul cel mai bun al şcolii clasice continentale“, [25] rezumă părerea actuală a celor mai mulţi dintre noi. Folosirea de către Jeffrey a cuvîntului „continental“ ridică problema principală. Clasicismul englez a fost considerat un import din Franţa : rezultatul direct al restauraţiei din 1660, cînd Stuarţii s-au întors din exil. Pope a exprimat această idee în binecunoscutele versuri:

We conquer'd France, but felt our captive's charms.
Her Arts victorious triumph'd o'er our Arms. [26] *

Comentînd aceste versuri, în 1851, De Quincey a sesizat problema succesiunii cronologice pe care o conţin şi, în mod eronat, a susţinut că atunci cînd vorbeşte de

[24] Reprodus în *Concepts of Criticism*, New Haven, 1963. [Cf. mai sus, *Conceptul de romantism în istoria literară.*]

[25] *The Dramatic Works of John Ford*, 1811, în *Contributions to the Edinburgh Review*, Londra, 1844, vol. II, p. 292.

[26] *The First Epistle of the Second Book of Horace*, versurile 263—264, în *Imitations of Horace*, culegere îngrijită de J. Butt, Londra, 1939, p. 217.

* Am cucerit Franţa, dar prizoniera ne-a fermecat. / Artele ei victorioase au triumfat asupra armelor noastre.

Scanned with OKEN Scanner

cucerirea Franței poetul se referă la bătălia de la Azincourt din 1415 și nu la victoriile lui Marlborough asupra armatelor lui Ludovic al XIV-lea, la care trebuie să se fi gîndit, de fapt, Pope. În disprețul lui pentru francezi, De Quincey merge pînă acolo încît neagă că „Dryden sau Pope ar fi fost influențați cîtuși de puțin de literatura franceză" și afirmă că „ei ar fi scris ceea ce au scris chiar dacă Franța ar fi fost mai înapoiată decît China." [27] Ceva mai tîrziu, Hippolyte Taine, în *Histoire de la littérature anglaise* (1864), a dedicat cîteva pagini elocvente contrastului pe care îl stabilea între delicatul, înțeleptul și finul Molière și brutalul, necioplitul și vulgarul Wycherley și între rafinatul și elegantul Racine și bombasticul și obscenul Otway. Concluzia lui Taine era că personajele din tragediile engleze ale Restaurației se asemănă cu cele ale lui Racine tot atît de mult cît se asemănă „bucătăreasa Doamnei de Sévigné cu Doamna de Sévigné." [28]

Într-o carte recentă, *Racine and English Classicism* (1956), Katherine E. Wheatley a etalat, cu o plăcere oarecum pedantă, toate interpretările și traducerile greșite ale traducătorilor și adaptatorilor englezi ai lui Racine. Ea susține că între cele două literaturi a existat o prăpastie adîncă și sugerează că englezilor le-a lipsit o tradiție psihologică comparabilă cu cea stabilită de moraliștii francezi și de analiza raciniană a pasiunii. [29] În *Qu'est-ce que le classicisme ?* (1935), Henri Peyre a subliniat caracterul distinct și unicitatea clasicismului francez și a susținut că „relațiile dintre literatura franceză a secolului al XVII-lea și cea a antichității" au fost mult mai slabe decît se consideră de obicei. [30] În ceea ce privește literatura engleză, P. S. Wood a vorbit despre *Native Elements*

[27] *Collected Writings*, ediție îngrijită de D. Masson, Londra, 1896, XI, p. 61.

[28] Ediția a II-a, Paris, 1866, vol. III, p. 216 : *la cuisinière de Mme de Sévigné à Mme de Sévigné.*

[29] Austin, Texas, 1956.

[30] Citat din ediția adăugită, *Le Classicisme français*, New York, 1942, p. 32: *Combien lâches sont les rapports entre la littérature française du XVII-e siècle et celle de l'antiquité.*

Scanned with OKEN Scanner

în Englisch Neo-Classicism (1926)[31] şi de atunci mulţi cercetători au demonstrat continuitatea dintre Epoca elizabetană şi Restauraţie. Încă în 1898 Felix Schelling îl proclamase pe Ben Jonson drept părintele „Şcolii clasice" engleze.[32]

Desigur că pentru o istorie internaţională a criticii aceste argumente în favoarea divorţului dintre literatura franceză şi literatura engleză a timpului nu sînt convingătoare. Ele nu fac decît să împingă discutarea subiectului înspre trecut, spre sursele comune ale teoriei neoclasice, adică aristotelice şi horaţiene, teorie formulată mai întîi în Italia la începutul secolului al XVI-lea, apoi, ceva mai tîrziu, de către Scaliger, italian stabilit în Franţa, şi apoi de către învăţaţii olandezi Vossius şi Heinsius. După cum s-a arătat cu mult timp în urmă, Ben Jonson i-a parafrazat şi i-a tradus pe aceşti scriitori,[33] iar criticii francezi din secolul al XVII-lea au fost în mod clar influenţaţi de ei, cel puţin în teoria lor dramatică.[34] În teoria critică, clasicismul englez reprezintă o parte integrantă a uriaşei tradiţii neoclasice vest-europene. El a avut contacte directe cu literatura franceză, în special cu opera lui Boileau,[35] dar s-a inspirat şi din izvoarele teoriei clasicismului francez, izvoare aflate în antichitate şi în umanismul italian şi olandez. Clasicismul englez poartă pe bună dreptate acest nume. Sper că scurta mea prezentare a arătat că el a fost numit aşa prin analogie cu clasicismul francez.

31 In *Modern Philology*, XXIV/1926, pp. 201—208.

32 *Ben Jonson and the Classical School*, în PMLA, XIII, 1898, pp. 221—249 ; reprodus în *Shakespeare and „Demi-Science"*, Philadelphia, 1927.

33 Vezi J. E. Spingarn, *The Sources of Jonson's „Discoveries"*, în *Modern Philology*, II, 1905, pp. 451—460, şi *Timber, or Discoveries*, ediţie îngrijită de M. Castelain, Paris, 1906.

34 Vezi Edith G. Kern, *The Influence of Heinsius and Vossius upon French Dramatic Theory*, Baltimore, 1949.

35 Cf. A. F. Clark, *Boileau and the French Classical Critics in England*, Paris, 1925.

Scanned with OKEN Scanner

Dar cum au ajuns francezii să vorbească despre clasicism ? Pentru a răspunde, va fi necesar să pătrundem mai adînc în istoria termenului. Orice dicționar ne spune că cuvîntul *classicus* apare pentru prima dată la Aulus Gellius, autor roman din secolul al doilea al erei noastre, care în miscelaneul *Nopțile atice* vorbește despre *classicus scriptor, non proletarius,* aplicînd un termen din împărțirea censitară a cetățenilor romani la ierarhizarea scriitorilor.[36] Astfel, la origine, *classicus* însemna „de rangul întîi", „excelent", „superior". Se pare că în evul mediu termenul n-a fost folosit de loc, dar în timpul Renașterii el reapare în limba latină și în curînd și în limbile vernaculare. Cuvîntul este înregistrat pentru prima dată în franceză în *L'art poétique* a lui Thomas Sébillet, care se referă, surprinzător, la *les bons et classiques poètes françois comme sont entre les vieux Alain Chartier et Jean de Meun*".[37] Numele celor doi poeți medievali arată că termenul nu era de loc asociat cu antichitatea clasică, însemnînd pur și simplu „consacrat", „superior", „excelent". Nu am cunoștință de nici un studiu care să urmărească procesul prin care termenul a ajuns să se identifice cu scriitorii antici, ca în expresia „antichitatea clasică", deși motivul schimbării este destul de clar. „Clasic" a ajuns să însemne roman sau grec și continua să implice superioritate, autoritate și chiar perfecțiune. De asemenea, nu cunosc nici un studiu care să arate cum a ajuns noțiunea de „clasic" să fie asociată cu textele predate în școli, cu toate că și aici motivul schimbării sensului este destul de clar : vechii clasici au fost singurii scriitori laici studiați, și ei erau studiați ca

[36] *Noctes Atticae,* 19, 8, 15 : *Vel oratorum aliquis vel poetarum, id est classicus assiduusque aliquis, scriptor, non proletarius.* [Vezi Aulus Gellius, *Nopțile atice,* în românește de David Popescu, Editura Academiei R.S.R., București, 1965, p. 483 : „...vreunul din cohorta poeților și oratorilor vechi, adică vreun scriitor de rangul întîi (*classicus*) și de viță bună (*assiduus*), iar nu proletar (*proletarius*)".]

[37] Citat din Edmond Huguet, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle,* vol. II, p. 308, sau Sébillet, *Art poétique,* Paris, 1910, cap. III, p. 26.

Scanned with OKEN Scanner

modele de stil şi surse de idei. În *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948), Ernst Robert Curtius a ridicat problema formării unui canon al autorilor vechi şi al marilor scriitori din literaturile moderne. Ar merita ca acest proces să fie urmărit în detaliu, pentru fiecare literatură în parte. În 1737, Pope a spus că „cine durează un secol nu poate avea nici un cusur : pe acel scriitor îl consider, pe drept cuvînt, un clasic“ [38] ; iar George Sewell, în introducerea la poemele lui Shakespeare (din ediţia *Shakespeare* îngrijită de Pope, 1725), ceruse să se publice ediţii atent întocmite ale scriitorilor englezi, ediţii pe care „pe bună dreptate le datorăm marilor noştri scriitori, atît prozatori cît şi poeţi. Ei sînt într-o oarecare măsură clasicii noştri : pe temeliile lor trebuie noi să construim, deoarece ei sînt cei care ne-au format şi ne-au cizelat limba...“ [39] Sewell consideră că Shakespeare merită să fie şi este tratat ca un clasic. „Clasic“ are din nou sensul în care îl folosise Thomas Sébillet : Shakespeare este un autor model.

Acelaşi sens al termenului se întîlneşte şi în Franţa, deşi, fapt surprinzător, ceva mai tîrziu decît în Anglia. În *Histoire de l'Académie* (1729), Pierre-Joseph Thoulier d'Olivet se plînge că „Italia avea scriitori clasici, în timp ce noi nu avem încă nici unul.“ [40] În 1761, într-o scrisoare către acelaşi abate D'Olivet, Voltaire propunea să se editeze „autorii clasici“ francezi, rezervîndu-şi pentru el însuşi editarea lui Corneille, scriitorul său favorit. [41] Se ştie că în *Le Siècle de Louis XIV* (1751) Voltaire situează acest secol şi scriitorii lui lîngă alte epoci de aur :

[38] Vezi mai sus n. 26. Pope îl parafrazează pe Horaţiu : „Est vetus atque probus, centum qui perficit annos“ (versurile 55—56).

[39] Citat de J. C. Maxwell în *Notes and Queries*, X, nr. 6, iunie, 1963, p. 220. Din prefaţa la ediţia operelor lui Shakespeare îngrijită de Pope, VII, vii.

[40] Ed. Livet, Paris, 1858, vol. II, p. 47. *L'Italie avait des auteurs classiques, et nous n'en avons point encore de tels.*

[41] Voltaire, *Correspondence*, ediţie îngrijită de T. Bestermann, Geneva, 1959, XV, 275. Vezi şi o scrisoare către C. P. Duclos, p. 274. Ambele scrisori au fost scrise la 10 aprilie 1761.

Scanned with OKEN Scanner

cele ale lui Leon al X-lea, August și Alexandru. Caracteristic este faptul că epoca lui Pericle continuă să nu figureze pe listă.[42] În toate aceste studii predomină înțelegerea „clasicității" ca model și etalon. Se consideră de la sine înțeles că în spatele marelui scriitor modern se află un model mai îndepărtat, din antichitate, tot așa cum se consideră firesc ca Dante să fie numit „clasic" al literaturii italiene sau ca spaniolii să vorbească despre Secolul lor de aur. Problema stilului nu se punea.

Evenimentul decisiv pentru dezvoltarea conceptului de „clasicism" a fost, la urma urmelor, marea polemică dintre romantism și clasicism începută în Germania de către frații Schlegel. Am discutat pe larg aceste probleme în mai multe dintre lucrările mele, în care am pus accentul mai ales pe romantism, și nu vreau să mă repet.[43] Pentru ceea ce mi-am propus să arăt aici, momentul de importanță crucială este transformarea sensului cuvîntului „clasic", care dintr-un termen de evaluare a devenit un termen denumind o tendință, un tip sau o perioadă stilistică, în care pot să existe deosebiri de calitate. Revoluția istoristă a dus la recunoașterea existenței paralele a cel puțin două tradiții literare. În Franța, dihotomia făcută de frații Schlegel a fost expusă pentru prima dată de către Doamna de Staël în *De l'Allemagne* (1814), dar cu cîteva luni înainte de publicarea, cu întîrziere, a acestei cărți, au apărut, într-o traducere făcută de Doamna Necker de Saussure, verișoara Doamnei de Staël, prelegerile lui August Wilhelm Schlegel *Über dramatische Kunst und Literatur*.[44] În prefața ei (1813), traducătoarea comenta cu finețe: „În opera d-lui Schlegel, epitetul clasic de-

[42] Cap. XXXII, ed. René Gross, Paris, 1947, vol. II, p. 129. *Le siècle de Louis XIV a donc en tout la destinée des siècles de Léon X, d'Auguste, d'Alexandre.*

[43] Cf. [mai sus] *Conceptul de romantism în istoria literară*, precum și *A History of Modern Criticism*, New Haven, 1955, vol. 2.

[44] Cartea Doamnei de Staël *De l'Allemagne* a fost tipărită în 1810, dar Napoleon a interzis difuzarea ei. Ea a apărut în franceză la Londra, în octombrie 1813, și a fost retipărită la Paris, în mai 1814. Traducerea franceză a *Prelegerilor* lui Schlegel a apărut la Paris, în decembrie 1813.

Scanned with OKEN Scanner

semnează pur şi simplu un gen, independent de gradul de perfecţiune cu care este tratat genul."[45] Cu toţii cunoaştem polemicile violente pe care le-a stîrnit cartea Doamnei de Staël. Dar dacă examinăm textele disputei clasic-romantic, nu găsim termenul *classicisme*. El nu există în foarte bogata colecţie a lui Eggli-Martino *Le Débat romantique 1813—1816*, deşi în 1816 cuvîntul *romantisme* apare de două ori.[46]

Trebuie să trecem în Italia pentru a găsi prima apariţie a termenului „classicismo". O foarte completă culegere de texte întocmită de Egidio Bellorini, *Discussioni e polemiche sul romanticismo*, ne permite să ne verificăm datele privind apariţia termenului. În septembrie 1818, Giovanni Berchet vorbeşte, într-o notă şi cu totul în treacăt, despre *la pedantesca servilità del classicismo* (servilismul pedant al clasicismului),[47] iar în noiembrie şi decembrie al aceluiaşi an Ermes Visconti foloseşte frecvent şi foarte degajat acest termen în *Idee elementari sulla poesia romantica*. De exemplu, el face o distincţie între „admirabilul şi originalul clasicism al anticilor" şi „clasicismul scolastic al modernilor."[48] Este greu de crezut că termenul a putut apărea atît de spontan, fiind folosit de la bun început ca un termen firesc. Bănuiesc că el trebuie să fi existat înainte, în discuţiile privind reîntoarcerea la stilul antichităţii în artele frumoase, mişcare iniţiată de Winckelmann şi de David. Dar n-am reuşit să găsesc acest cuvînt în nici unul din textele importante ale mişcării neoclasice din artă — Milizia, Cicognara,

[45] *Dans l'ouvrage de M. Schlegel, l'épithète de classique est une simple désignation de genre, indépendente du degré de perfection avec laquelle le genre est traité.*

[46] *Le Débat romantique en France 1813—1830*, culegere îngrijită de Edmond Eggli şi Pierre Martino, Paris, 1933. *Romantisme* la pp. 445, 472—473.

[47] *Del Criterio ne' discorsi*, în Giovanni Berchet, *Opere*, Bari, 1912, vol. II, 65 n. Absent în Bellorini.

[48] *Discussioni e polemiche sul romanticismo*, culegere îngrijită de Egidio Bellorini, Bari, 1943, vol. I, p. 436 : *il classicismo degli antichi, originale e ammirabile, il classicismo dei moderni... scolastico.*

Scanned with OKEN Scanner

Ennio Quirino Visconti — și nici în numeroasele scrieri consacrate lui Canova.

Pentru scopul pe care-l urmăresc aici, important este faptul că Stendhal și-a însușit termenul la Milano — îl citise și-l parafrazase pe Visconti, pe care l-a cunoscut de altfel și personal — și apoi a dat în *Racine et Shakespeare* (1823) vestitele definiții glumețe ale clasicismului și romantismului : „Romantismul este arta de a prezenta oamenilor acele opere literare care, în starea actuală a obiceiurilor și credințelor lor, pot să le facă cea mai mare plăcere posibilă. Clasicismul, dimpotrivă, le prezintă acea literatură care le făcea cea mai mare plăcere posibilă străbunicilor lor.“ [49] Dar ar fi o eroare să se creadă că termenul *classicisme* s-a impus în Franța curînd după folosirea lui de către Stendhal. El apare foarte rar în marea dispută din anii următori, care a culminat cu prefața la *Cromwell* (1827). Într-o conștiincioasă monografie dedicată polemicilor din anul 1826 l-am găsit atestat numai de două ori, într-un pamflet scris de Cyprien Desmarais, *Le Temps présent.* [50] Nu încape îndoială că, în majoritatea cazurilor, vechiul cuvînt *classique* era suficient, cuvîntul *classicisme* fiind considerat un neologism urît. El mai este numit neologism chiar și în 1863, în *Dicționarul* lui Littré, și nu a fost niciodată admis în Dicționarul Academiei Franceze. În *Le Réalisme* (1857), Champfleury, susținătorul noului termen de „realism“, a remarcat cu pătrundere că, „forța cuvîntului *classique* este ilustrată de faptul că, în ciuda eforturilor unora (printre care și Stendhal), termenul *classicisme* nu a

[49] *Racine et Shakespeare*, Paris, 1905, pp. 32—33 : *Le romanticisme est l'art de présenter aux peuples les oeuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères.*

[50] Christian A. E. Jensen, *L'Evolution du romantisme. L'Année 1826*, Geneva, 1959, pp. 50, 120.

Scanned with OKEN Scanner

putut fi adoptat." [51] În Italia, marele lexicograf Niccolò Tommaseo a fost, se pare, de aceeaşi părere. În al său *Dizionario della lingua italiana* (1858, şi urm.) el defineşte termenul *classicismo* ca reprezentînd „partida celor care spun că îi onorează pe clasici imitîndu-le stilul şi servindu-se de ei ca de un bici împotriva duşmanilor lor" şi adaugă cu ironie : *Parola elegante come la cosa* (Cuvînt tot atît de elegant ca şi lucrul pe care-l denumeşte). [52] Se pare că alte naţiuni n-au avut obiecţii estetice atît de puternice faţă de acest cuvînt : Goethe îl foloseşte cînd scrie despre *Klassiker und Romantiker in Italien* (1820), [53] iar Puşkin, în 1830, îşi exprimă preţuirea pentru poetul F. N. Glinka, deoarece acesta „nu profesează nici clasicismul antic, nici cel francez şi nu urmează nici romantismul gotic, nici cel modern." [54] La sfîrşitul capitolului VII al lui Evgheni Oneghin (1828), Puşkin aduce un ironic „omagiu clasicismului", adresîndu-se cu întîrziere Muzei epice şi anunţîndu-şi tema : „Cînt despre un tînăr prieten." [55] Se pare că în Spania cuvîntul apare foarte tîrziu : în al său *Diccionario*, Corominas indică data 1884. [56]

În Franţa, indiferent de termenul care s-a folosit, a avut loc un proces important : glorificarea secolului

[51] Champfleury, *Le Réalisme*, Paris, 1857, Prefaţa : *Ce qui fait la force du mot* classique *c'est que malgré les efforts de quelques-uns (Stendhal entre autres), la désignation de* classicisme *n'a pu être adoptée.*

[52] Ed. nouă, Torino, 1915, II, 1465 : *Partito di coloro che dicono d'onorare i classici imitandone le forme, e servendose di quelli come de scudiscio contro i loro avversarii.*

[53] *Sämtliche Werke*, Jubiläumsausgabe, vol. XXXVII, p. 118. De notat că textul (necorectat în ediţia critică) vorbeşte despre *Romantizismus und Kritizismus* pe care le consideră *zwei unversöhnliche Sekten* (două secte de neîmpăcat).

[54] Recenzia la *Karelia*, în *Puşkin o literature*, culegere alcătuită de N. V. Bogoslovski, Moscova, 1934 : *On ne ispoveduet ni drevnego, ni franţuzkogo klasiţizma, on ne sleduet ni goticeskomu, ni noveişemu romantizmu.*

[55] *Oneghin*, cap. VII, strofa 55, v. 13 : *Ia klasiţizmu otdal cest.*

[56] *Diccionario critico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, 1954, vol. I, p. 817.

Scanned with OKEN Scanner

al XVII-lea francez, considerat secolul clasic, în puternic contrast cu secolul al XVIII-lea, deşi nouă acesta din urmă ne poate părea, din punct de vedere stilistic şi în ceea ce priveşte teoria critică, o continuare directă a secolului al XVII-lea. Dar la începutul secolului al XIX-lea cele două perioade erau puse în opoziţie pentru motive lesne de înţeles : secolul al XVII-lea se bucura de simpatia reacţiunii conservatoare, politice şi religioase, în timp ce secolul al XVIII-lea purta răspunderea pregătirii şi chiar a provocării Revoluţiei franceze. Cei care au definit această opoziţie nu folosesc, cred eu, termenul „clasicism", sau îl folosesc foarte rar. Cartea lui Désiré Nisard, *Histoire de la littérature française* (4 vol., 1844—1861) este dominată de ideea că spiritul francez a atins perfecţiunea în secolul al XVII-lea, toate epocile ulterioare însemnînd doar decădere. De fapt, Nisard a fost primul care i-a acuzat pe romantici de decadentism. În *Études des moeurs et de critique sur les poètes latins de la décadence* (2 vol., 1834), el făcuse o tăioasă analiză critică a scriitorilor latini din Epoca de argint, trecînd apoi la incriminarea explicită a literaturii franceze a timpului său. Poezia franceză modernă, susţine el, prezintă toate simptomele decadenţei manifestate de antichitatea tîrzie, în timp ce epoca lui Ludovic al XIV-lea se poate compara cu cea a marelui August. O dată cu triumfurile înregistrate de Rachel pe scenă, în tragediile secolului al XVII-lea, o dată cu sumbra cădere a dramei lui Hugo *Les Burgraves* şi cu marele succes din 1843 al tragediei „clasice" a lui Ponsard *Lucrèce*, se putea vorbi, într-un fel, de o reîntoarcere la clasicism. Ponsard a pretins, destul de timid, că de-abia îşi mai aminteşte că se obişnuia să se facă o distincţie între „clasici şi romantici, sau cam aşa ceva." [57] Mai tîrziu (1847), Ponsard a afirmat că „inovaţie sau reacţiune, romantism sau clasicism sînt cuvinte care-şi au locul doar în formule" şi conchidea

[57] *Revue de Vienne*, III/1840, p. 490. Citat în Camille Latreille, *La Fin du théâtre romantique et Françoise Ponsard*, Paris, 1899, p. 302 n. : *Des classiques et des romantiques, ou des gens qu'on appelait à peu près ainsi.*

că „în artă nu există decît bun sau prost,“ [58] o concepţie care s-ar fi bucurat de aprobarea lui Croce. Dar această redeşteptare a clasicismului n-a avut urmări : noii entuziaşti ai antichităţii clasice vorbeau mai degrabă de „şcoala păgînă“ sau îşi numeau stilul „neogrec“. În realitate a fost vorba, categoric, de un nou elenism, care s-a considerat foarte diferit de tradiţia clasicismului francez. Vestitul eseu al lui Sainte-Beuve *Qu'est-ce qu'un classique* ? (1850) trebuie privit în acest context. Deşi insistă asupra tradiţiei greco-latine, Sainte-Beuve încearcă să lărgească conceptul. El recunoaşte existenţa a ceva ce depăşeşte tradiţia : Homer, Dante şi Shakespeare sînt clasici, deşi nu se conformează cerinţelor a ceea ce am numi clasicismul francez. El ştie că acest gen de clasicism, cu regulile lui, aparţine, hotărît, trecutului. Totuşi, insistă el, trebuie să păstrăm cultul clasicilor şi noţiunea de clasic, noţiune pe care s-o facem mai cuprinzătoare şi mai generoasă. [59]

Sainte-Beuve şi Taine nu folosesc cuvîntul „clasicism“. Totuşi, Sainte-Beuve a reafirmat sensul tradiţiei clasice, în timp ce Taine i-a dat o grea lovitură atunci cînd, în *Les origines de la France contemporaine* (1874), a asociat utopismul abstract al iacobinilor cu raţionalismul tradiţiei carteziene, făcînd ca Revoluţia să apară drept produsul logic al spiritului clasic. [60] Campionul de mai tîrziu al clasicismului francez, Ferdinand Brunetière, n-a folosit nici el aproape de loc acest termen. Doar într-o recenzie a unei cărţi a lui Emile Deschanel, *Le Romantisme des classiques* (1882), contaminat fiind de folosirea frecventă a termenului de către autor, Brunetière îl foloseşte şi el

[58] *À propos d Agnès de Méranie*, în *Oeuvres complètes*, Paris, 1876, p. 356 : *L'innovation ou la réaction, le romanticisme ou le classicisme, sont des mots qui s'appliquent à des formules. L'art ne connaît que le bon et le mauvais.*

[59] *Causeries du Lundi*, Paris, 1945, vol. 3, pp. 38—55.

[60] Cartea a III-a, cap. II ; *Ancien régime*, Paris, 1947, vol. I, pp. 288 şi urm.

Scanned with OKEN Scanner

de mai multe ori ;[61] în schimb Jules Lemaître, recenzînd aceeaşi carte, îl evită.[62] Fireşte că nu exclud posibilitatea ca termenul să se poată găsi în alte lucrări, dar am impresia că el a ajuns să se impună definitiv abia în jurul anului 1890. În 1889 apare cartea lui Georges Pellisier, *Le Mouvement littéraire au XIXe siècle*, cu un capitol introductiv intitulat *Le Classicisme* ; în 1890, Eugène François Lintilhac publică un articol important, *J. D. Scaliger, fondateur du classicisme* ;[63] iar în 1897 Louis Bertrand înscrie termenul pe pagina de titlu a cărţii sale *La Fin du classicisme et le retour à l'antique*, un studiu minuţios al redeşteptării clasicismului care a avut loc la sfîrşitul secolului al XVIII-lea. Dar Gustave Lanson, în consacrata sa lucrare *Histoire de la littérature française* (1894), continuă să evite termenul în text, deşi titlul unui capitol îi numeşte pe Guez de Balzac, Chapelain şi Descartes „Trois ouvriers du classicisme" — iar într-un subtitlu se vorbeşte de o „unire a cartezianismului şi a artei în clasicism."[64]

Ceva mai tîrziu, Louis Bertrand a făcut parte dintr-un grup de conservatori care, în primii ani ai secolului al XX-lea, au lansat campania antiromantică în cadrul căreia, spre deosebire de Taine, au acuzat romantismul de toate relele Revoluţiei franceze şi de anarhia propriei lor epoci. Charles Maurras, care a fondat *L'Action française*, Pierre Lasserre, care l-a lăudat pe Maurras în articolul *Charles Maurras et la Renaissance classique* (1902) şi a scris spiritualul *Le Romantisme français* (1907), şi baronul Ernest Seillière, autorul a cel puţin o duzină de cărţi despre boala romantică, au făcut din „clasicism" o nouă deviză, care a fost, de asemenea, un strigăt de luptă politic şi filozofic. Legătura cu procesul Dreyfus şi cu campania antigermană

[61] *Classiques et romantiques*, în *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*, ed. a II-a, Paris, 1890, vol. 3, pp. 293, 299, 315, 319, 320, 321, 325.

[62] *Le Romantisme des classiques*, în *Les Contemporains*, seria a 8-a, Paris, 1918, pp. 159—175.

[63] În *La Nouvelle Revue*, LXIV/1890, pp. 333—346, 528—547.

[64] Paris, 1894. Citez ediţia din 1912, p. 391 : *union du cartésianisme et de l'art dans le classicisme*.

Scanned with OKEN Scanner

de dinainte de 1914 este evidentă : germanii şi nordicii în general erau identificaţi cu romantismul, iar latinitatea şi Franţa, cu clasicismul. S-ar fi putut crede că naţionalismul înverşunat şi exclusivist al acestei interpretări a spiritului clasic avea să-i limiteze influenţa la Franţa. Totuşi, cartea lui Irving Babbitt *Rousseau and Romanticism* (1919) împrumută poziţia şi ideile fundamentale ale acestui grup francez, deşi Babbitt, ca bun american şi republican, s-a ferit, pînă la urmă, de implicaţiile lor politice.[65] Dar T. S. Eliot, în timpul şederii sale la Paris (1910—1911), a asimilat aceste idei şi a recunoscut chiar şi mai tîrziu că lucrarea lui Maurras *L'Avenir de l'intelligence* (1905) a exercitat o mare influenţă asupra dezvoltării lui intelectuale.[66] În Anglia, T. E. Hulme s-a inspirat masiv din aceşti noi clasici francezi. Eseul său *Romanticism and Classicism* (publicat în 1924, dar scris în 1913) conţine cea mai des citată expunere a noului clasicism. Nu pot să nu consider regretabil acest lucru : eseul lui Hulme este confuz şi contradictoriu şi reduce întregul clasicism la credinţa în păcatul originar, în stabilitatea naturii umane, în imposibilitatea progresului şi în posibilităţile unei noi poezii, o poezie seacă, vizuală.[67] Clasicismul francez al secolului al XVII-lea a avut, sau, în orice caz, a încercat să aibă, aspiraţii universale. Noul clasicism este un crez arid, iar în operele lui Maurras, Hulme şi Ezra Pound are clare inflexiuni fasciste. Nu este de mirare că nu s-a putut impune, în ciuda pledoariei lui T. S. Eliot pentru o tradiţie mult mai generoasă şi mai cuprinzătoare. În *What Is a Classic ?* (1944) Eliot a reenunţat, preluînd chiar şi unele detalii, concepţia lui Sainte-Beuve, deşi ne asigură că nu mai citise eseul aces-

[65] Cf. *Racine and the Anti-Romantics* (iniţial în *The Nation*, 18 noiembrie 1909), reprodus în *The Spanish Character and Other Essays*, Boston, 1940, p. 90, şi în *Irving Babbitt : Man and Teacher*, culegere îngrijită de F. Manchester şi O. Shepard, New York, 1941, p. 235, unde se consemnează părerile lui Babbitt din 1923.

[66] Vezi *Nouvelle Revue française*, IX, noiembrie, 1923, pp. 619—625.

[67] În *Speculations*, ediţie îngrijită de Herbert Read, Londra, 1924, pp. 113—140.

Scanned with OKEN Scanner

tuia de peste treizeci de ani. „Fluxul sanguin al literaturii europene, spune Eliot, este latin și grec — nu ca două sisteme circulatorii, ci ca unul singur, fiindcă numai trecînd prin Roma putem stabili înrudirea noastră cu Grecia.“ [68]

Respingerea acestei concepții este tocmai trăsătura distinctivă a clasicismului german sau, mai degrabă, a ceea ce germanii numesc *Klassik* în literatura lor. *Klassik* este termenul general folosit în cărțile germane despre literatură. Nimeni nu pare să fie însă conștient de faptul că avem de-a face cu un termen nou și nimeni nu i-a stabilit istoricul. Într-o lucrare atît de temeinică și erudită ca *Grundriss der germanischer Philologie* din volumul *Deutsche Wortgeschichte* (1942), ni se dă informația eronată că *Romantik* este o formație paralelă și analogă cu cuvîntul *Klassik*. [69] În realitate, *Romantik* a fost folosit de Novalis încă din anul 1800, în timp ce cuvîntul *Klassik* nu l-am putut găsi atestat mai devreme de 1887. Există, totuși, o excepție cu totul izolată. În niște note ale lui Friedrich Schlegel, publicate abia în 1963, dar datate 1797, se află următoarele afirmații lapidare și oarecum deconcertante: *Absolute Classik also annihilirt sich selbst;* și *Alle Bildung ist Classik, Abstraction.* [70] Acesta este, cel puțin, rezultatul provizoriu al cercetărilor mele. Otto Harnack folosește termenul în *Goethe in der Epoche seiner Vollendung* (1887), mai întîi în ghilimele și apoi în fraza în care spune că Euphorion este *der geniale Spross des vermählten Klassik und Romantik* (vlăstarul genial născut din unirea clasicismului cu romantismul). [71] Se pare că Harnack a simțit că termenul era o inovație,

[68] Londra, 1945, pp. 8, 31 [Cf. *Ce este un clasic ?*, în Pater, Chesterton, Eliot, *Eseuri literare*, în românește de Virgil Nemoianu, Editura pentru Literatură Universală, București, 1966, p. 296].

[69] Friedrich Kainz, *Klassik und Romantik*, în F. Maurer și F. Stroh, *Deutsche Wortgeschichte*, ed. a 2-a, Berlin, 1959, vol. II, p. 322.

[70] *Philosophische Lehrjahre*, vol. 1, culegere îngrijită de Ernst Behler, München, 1963, *Sämtliche Werke*, vol. 18, p. 23.

[71] Leipzig, 1887, pp. 133, 152.

deoarece într-o carte ulterioară, *Der deutsche Klassizismus im Zeitalter Goethes* (1906) el explică în prefață: „De data aceasta n-am putut evita urîtele expresii *Klassizismus* și *klassizistisch*, pe care de obicei le înlocuiesc cu *Klassik* și *klassisch*, deoarece uzul a dat cuvîntului *klassisch*, aplicat la poezia germană, un sens deosebit de îngust.“ [72] Harnack face o distincție între *Klassizismus*, imitarea antichității, și *Klassik*, termen desemnînd operele marilor clasici germani, Goethe și Schiller.

La început, termenul *Klassik* s-a impus încet. Eugen Wolff și Heinrich Hart îl folosesc, în 1888 și 1890, în manifeste ale naturalismului sau ale curentului numit de ei *Die Moderne*. [73] În *Diesseits von Weimar. Auch ein Buch über Goethe* (1895), Carl Weitbrecht recomandă să se facă o distincție netă între *klassisch* și *klassizistisch*, deoarece el susține că *der Klassizismus* a făcut ca geniul lui Goethe să iasă din făgașul său. [74] Otto Harnack a folosit noul termen în titlul cărții lui *Deutsches Kunstleben im Zeitalter der Klassik* (Weimar, 1896). Un istoric literar atît de teutonizant cum a fost Adolf Bartels l-a adoptat în 1906, folosindu-l într-un capitol al lucrării sale *Handbuch zur Geschichte der deutschen Literatur*. [75] Datorită lui Friedrich Gundolf, discipolul lui Stefan George, noul termen l-a înlocuit pe mai vechiul *Klassizismus* și la celălalt capăt al spectrului cultural german. Ultimul capitol din *Shakespeare und der deutsche Geist*

[72] Berlin, 1906, Introducere: *Die unschönen Ausdrücke „Klassizismus“ und „klassizistisch“, für die ich sonst „Klassik“ und „klassisch“ zu setzen pflege, habe ich diesmal nicht vermeiden können, weil der Sprachgebrauch dem Worte „klassisch“ in Bezug auf die deutsche Poesie eine besonders enge Bedeutung gegeben hat.*

[73] Eugen Wolff, *Die jüngste Litteraturströmung und das Prinzip der Moderne*, în *Literarische Volkshefte*, 1888, p. 44, reprodus în *Literarische Manifeste des Naturalismus*, culegere îngrijită de Erich Ruprecht, Stuttgart, 1926, p. 138. — Heinricht Hart, *Der Kampf um die Form in der Zeitgenössischen Dichtung*, în *Kritisches Jahrbuch*, I/1890, p. 76; reprodus în *Literarische Manifeste*, p. 191.

[74] Stuttgart, 1895, p. 35: *Aus dem Geleise gebracht*. Cf. pp. 33—34.

[75] Leipzig, 1906. El folosește și termenul *Nachklassik*.

(1911) este intitulat *Klassik und Romantik.*[76] În *Goethe* (1916), Gundolf formulează deosebirea dintre cei doi termeni : *Klassizismus ist bewusste und gewollte, nicht naive Klassik* (Clasicismul înseamnă o literatură clasică conștientă și voită, nu naivă) ;[77] iar în 1922 Fritz Strich a folosit acest termen în titlul cărții sale *Deutsche Klassik und Romantik : oder Vollendung und Unendlichkeit* (München, 1922), cea mai influentă tipologie germană care aplică la literatură principiile lui Wölfflin privind istoria artei. De atunci termenul a devenit omniprezent. Un elev al lui Fritz Strich, Alexander Heussler, a scris o teză intitulată *Klassik und Klassizismus in der deutschen Literatur*[78] în care formulează distincția dintre cei doi termeni, fără să pară conștient de noutatea problemei. Pentru Heussler *der Klassizismus* este reprezentat de Gottsched și de Johann Elias Schlegel, în timp ce *die Klassik* se referă la Goethe și la Schiller. Totuși, la început, triumful noului termen n-a fost general. În 1922 Oskar Walzel vorbește sistematic, în legătură cu Goethe, de *Klassizismus.*[79] Scriind, în același an, despre cercetarea literară, Paul Merker ignoră noul termen[80], iar Franz Schultz, într-o lucrare datînd din 1928, dezaprobă în mod expres folosirea acestui neologism. „În ultimul timp, spune el, se obișnuiește să se facă o distincție — probabil sub influența lui Fritz Strich — între *Klassizismus* și *Klassik,* prin *Klassizismus* înțelegîndu-se încercările mai vechi de imitare a anticilor, iar prin *Klassik* curentul de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, opus lui *Romantik,* adică ideile, viziunea artistică și practica poetică a celor doi scriitori de la Weimar, Goethe și Schiller, și influențele exercitate de ei. Aș dori să rămîn la conceptul mai vechi,

[76] Berlin, 1911, pp. 310, 321.

[77] Berlin, 1916, p. 428.

[78] Berna, 1952.

[79] *Zwei Möglichkeiten deutscher Form,* în *Vom Geistleben alter und neuer Zeit,* 1922. Cf. pp. 117, 119, 122—123, 130, 141.

[80] *Neuere deutsche Literaturgeschichte,* Stuttgart, 1922, pp. 74 și urm.

numind *Klassizismus* în literatura germană mişcarea cuprinzînd pe scriitorii de la Winckelmann... la Hegel." [81] Dar şi Schultz a cedat noii mode ; mai tîrziu el a scris două volume intitulate *Klassik und Romantik der Deutschen* (1935, 1940). [82]

Succesul noului termen poate fi uşor explicat. Termenul de *Klassizismus* — desemnînd ceea ce se înţelege prin clasicismul francez sau prin clasicismul întîlnit în artele plastice de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea — nu este un termen prea potrivit pentru majoritatea scrierilor lui Goethe şi Schiller, dacă exceptăm operele din perioada în care aceştia au încercat în mod conştient să-i imite pe antici, adică din perioada în care Schiller scria *Die Götter Griechenlands* (1788) şi făcea speculaţii pe marginea noţiunii de *Classizität* într-o scrisoare adresată lui Koerner în legătură cu o plănuită epopee despre Frederic cel Mare [83], şi în care Goethe scria *Ifigenia în Taurida*, cutreera Italia şi publica *Elegiile romane*, fragmentul *Achilleis* şi idila *Hermann şi Dorothea*, iar în artele plastice preconiza un clasicism rigid în tematică şi formă. Dar „clasicism" este în mod clar un termen care nu poate fi aplicat unor opere ca *Goetz von Berlichingen*, *Werther*, *Divanul occidental-oriental* sau *Faust*, şi mai puţin încă unor creaţii ca *Hoţii* şi *Wallenstein* sau ca *Fecioara din Orleans*, pe care Schiller însuşi a numit-o, în

[81] *Der Mythus des deutschen Klassizismus*, în *Zeitschrift für deutsche Bildung*, IV/1928, p. 3 : *Man hat sich neuerdings daran gewöhnt — wohl unter dem Einfluss von Fritz Strich — Klassizismus und Klassik zu sondern, unter Klassizismus die älteren Bestrebungen zur Nachahmung der Alten und unter „Klassik" das Gegenstück zur „Romantik" um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts zu erblicken, d.h. die Gedankenwelt, Kunstanschauung und Kunstübung der beiden Weimaraner Goethe und Schiller und ihre Nachwirkungen. Ich möchte bei der älteren Begriffsbildung bleiben und unter dem deutschen Klassizismus jene Bewegung verstehen, die von Winckelmann... bis Hegel führte.*

[82] Stuttgart, 1935, 1940.

[83] Scrisoare către Koerner, datată 10 martie 1789, în *Briefe*, culegere îngrijită de F. Jonas, Stuttgart, 1893, vol. II, p. 252. Cf. o scrisoare mai veche adresată lui Friedrich Schröder, datată 18 decembrie 1786, în care se foloseşte termenul *Classizität*, *ibid.*, vol. I, p. 320.

subtitlu, „o tragedie romantică". Termenul *Klassik* recapătă vechiul său sens de „consacrat" sau „model", legătura stilistică cu scriitorii antici aproape încetînd să mai fie simţită. El devine un termen similar cu *Goethezeit* (epoca lui Goethe) sau cu *deutsche Bewegung* (mişcarea germană) [84], separîndu-i pe clasicii germani de clasicismul altor literaturi şi rezistînd în acelaşi timp tendinţei occidentale de a-i considera pe Goethe şi Schiller romantici.

În literatura germană, ca şi în literatura franceză, există un proces puţin explorat : cel prin care marii scriitori din secolul al XVIII-lea au ajuns să fie consideraţi *Klassiker*, iar perioada de la Weimar, epoca „clasică". Germanii continuă să recunoască şase *Klassiker :* Klopstock, Lessing, Wieland, Herder, Goethe şi Schiller. [85] Este un grup extrem de eterogen : nouă astăzi Klopstock ne apare ca un reprezentant a ceea ce s-ar putea numi preromantism sau sentimentalism ; Lessing, în ciuda atacurilor sale la adresa doctrinelor tragediei franceze, ne apare ca un clasic raţionalist care l-a venerat pe Aristotel ; Wieland ne apare ca un om al luminismului, a cărui artă ne impresionează adesea prin caracterul ei rococo ; iar Herder ne pare un preromantic iraţionalist. Cum ar putea fi numit *klasisch* un scriitor care, precum Herder în 1767, a putut exclama „o, blestematul cuvînt *Classisch !*" [86] atacînd orientarea lui Goethe şi Schiller spre clasicism şi considerînd-o drept trădare a învăţăturii lui ?

Dar Goethe şi Schiller nu s-au autonumit *Klassiker* şi au avut o atitudine ambiguă şi complexă faţă de întreaga problemă a creării unei literaturi clasice. În 1795, într-un remarcabil articol intitulat *Literarischer Sansculottismus,* Goethe susţinea că nici un scriitor german nu

[84] Cartea lui H. Korff, *Geist der Goethezeit. Deutsche Bewegung* este un termen inventat de Herman Nohl.

[85] Vezi, de exemplu, Wilhelm Münch, *Über den Begriff des Klassikers,* în *Zum deutschen Kultur- und Bildungsleben,* Berlin, 1912, p. 248.

[86] *Sämtliche Werke,* ediţie îngrijită de B. Suphan, Berlin, 1877, şi urm., vol. I, p. 412 : *O, das verwünschte Wort, Classisch !"*

se consideră *klassisch* şi că el nu doreşte „revoluţiile care ar putea pregăti apariţia, în Germania, a unor opere clasice.“ [87] Articolul fusese scris într-un moment cînd Revoluţia franceză nu-şi urmase cursul pînă la capăt : Goethe se temea de pericolele centralizării şi de abolirea micilor state germane — fiind personal atît de puternic legat de unul dintre acestea — deoarece pentru el literatura „clasică“ însemna o literatură exprimînd unitatea unei naţiuni. Abia după ce fraţii Schlegel au stîrnit marea dispută clasic-romantic, Goethe a folosit termenul *klassisch* cu mai multă degajare, fie pentru a-i nega noul sens şi a se pronunţa pentru sensul lui mai vechi, de perfecţiune, fie pentru a lua atitudine împotriva romanticilor. O scrisoare din 1804 arată că Goethe a respins deosebirea dintre romantic şi clasic deoarece „tot ce este excelent este *eo ipso* clasic.“ [88] Dar, mai tîrziu, în 1829, Goethe a făcut vestita declaraţie : „Numesc clasic ceea ce e sănătos, romantic, ceea ce e bolnav.“ [89] Trebuie să ne amintim însă contextul istoric : Goethe găsea foarte supărătoare excesele unor scriitori germani ca, de exemplu, Zacharias Werner şi E. T. A. Hoffmann şi avea aversiune faţă de noul *roman frénétique* francez. Mai tîrziu el a numit *Notre Dame de Paris* al lui Hugo „Cartea cea mai groaznică ce a fost scrisă vreodată.“ [90] El pierduse din vedere sensul iniţial, mult mai larg, al opo-

[87] *Sämtliche Werke,* Jubiläumsausgabe, vol. XXXVI, pp. 139—144 ; p. 141 : *Wir wollen die Umvälzungen nicht wünschen, die in Deutschland klassische Werke vorbereiten könnten.*

[88] O scrisoare adresată de Heinrich Voss, Jr., lui L. R. Abeken, la 26 ianuarie 1804, în care se relatează că Goethe ar fi spus : *Alles was vortrefflich sei, sei* eo ipso *klassisch.* În *Goethes Gespräche. Auswahl,* culegere alcătuită de F. von Biedermann, Wiesbaden, 1949, p. 163.

[89] Convorbire cu Eckermann, 2 aprilie 1829 : *Das Classische nenne ich das Gesunde, und das Romantische das Kranke,* J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe,* ed. Houben, Leipzig, 1948, pp. 263—264. [Johann Peter Eckermann, *Convorbiri cu Goethe,* în româneşte de Lazăr Iliescu, ELU, 1965, p. 320.]

[90] Ibid., p. 604, 27 iunie 1831 : *Das abscheulichste Buch das je geschrieben worden* [în româneşte p. 701] Cf. scrisoarea către Zelter, 28 iunie 1831.

ziţiei dintre clasicism şi romantism, deşi în 1830, într-o convorbire cu Eckermann, a pretins, în mod greşit, că fraţii Schlegel, n-au făcut decît să reboteze opoziţia stabilită de Schiller dintre poezia naivă şi poezia sentimentală.[91] În ce-l privea, Goethe a susţinut întotdeauna că se află deasupra conflictului : în *Helena,* mai precis prin crearea figurii lui Euphorion, Goethe a năzuit tocmai spre o „cumpănire a ambelor forme poetice."[92]

În timp ce privea, cu suficientă detaşare, disputa clasicism-romantism, Goethe începuse să devină, în viaţă încă, marele *Klassiker* german, sau cel puţin unul dintre cei doi mari *Klassiker.* Puţini ştiu, chiar şi astăzi, că după succesul internaţional al lui *Werther,* Goethe a fost oarecum dat uitării şi că numai succesul repurtat de *Hermann şi Dorothea* (1797) şi efectul *Xeniilor,* scrise în colaborare cu Schiller, i-au asigurat o poziţie dominantă în literatura germană. Dar chiar şi la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, Goethe avea mulţi duşmani : creştini drept credincioşi, care îl suspectau de ateism şi păgînism, utilitarişti, partizani entuziaşti ai luminismului, care îl considerau prea estet, şi iraţionalişti radicali, care îl considerau prea rece, prea raţional şi prea academic.[93] Reputaţia lui Goethe a ajuns impresionantă datorită fraţilor Schlegel, care l-au pus alături de Schiller, deşi nu l-au considerat clasic nici pe el, nici pe Schiller. Încă în 1800, Friedrich Schlegel şi-a exprimat speranţa că Goethe va realiza „armonizarea clasicului şi romanticului."[94] În prelegerile despre dramă (1809—1811) ale lui August Wilhelm Schlegel, opera lui Goethe este discutată la un loc cu drama romantică scrisă în tradiţia shakespeariană.

[91] *Ibid.,* 21 martie 1830, pp. 322—323 [în româneşte, p. 391].

[92] *Ibid.,* 16 decembrie 1829, p. 299 : *wo beide Dichtungsformen,... eine Art von Ausgleichung finden* [în româneşte, p. 363].

[93] Cf. Albert Bettex, *Der Kampf um das klassische Weimar, 1788—1789,* Zürich, 1935.

[94] *Gespäch über die Poesie,* 1800, în *Kritische Schriften,* ediţie îngrijită de Wolfdietrich Rasch, München, 1956, p. 334 : *Die Harmonie des Klassischen und Romantischen.*

Scanned with OKEN Scanner

Nu cunoaştem decît în linii foarte generale modul în care Goethe şi Schiller au devenit marii „Klassiker" germani. Desigur, despre superioritatea incomparabilă a lui Goethe s-a vorbit foarte de timpuriu : de exemplu în 1798, Friedrich Schlegel i-a numit pe Goethe, Dante şi Shakespeare „marele acord triplu" al poeziei moderne [95] şi a susţinut că *Wilhelm Meister*, filozofia lui Fichte şi Revoluţia franceză sînt cele trei evenimente epocale ale secolului ; [96] pe de altă parte în piesa lui Ludwig Tieck *Prinţul Zerbino* (1799), Goethe, Shakespeare, Cervantes şi Dante apar în Grădina poeziei, fiind numiţi „cei patru sublimi." [97] Într-o carte a lui K. A. Schaller, scrisă în 1812, am găsit afirmaţia că Goethe este „recunoscut drept cel mai mare poet al Germaniei, neavînd astăzi, în mod cert, nici un rival serios în celelalte ţări europene." [98] Cunoaştem cu toţii dedicaţia făcută de Byron în *Sardanapalus*, dedicaţie în care se recunoaşte „vasal literar al Suzeranului", deşi Byron, necunoscînd germana, nu putea avea o idee exactă despre valoarea lui Goethe, [99] şi ştim de asemenea că în ultimii ani de viaţă Goethe a fost vizitat de un şuvoi constant de admiratori. Ei nu veneau numai din Germania, căci în rîndul lor se numărau şi figuri ca Doamna de Staël, Benjamin Constant, Jean-Jacques Ampère, Thackeray, Mickiewicz, Oehlenschläger, Kollár şi mulţi alţii. [100]

Se pare că Goethe a pătruns de foarte timpuriu în manualele şcolare din Germania. [101] Dar introducerea

[95] Fragm. nr. 247 din *Athenäum*, în *Kritische Schriften*, p. 52 : *der grosse Dreiklang der modernen Poesie.*

[96] Fragm. nr. 216 din *Athenäum*, în *Kritische Schriften*, p. 46.

[97] în *Romantische Dichtungen*, Jena, 1799 : *die heiligen Vier.*

[98] *Handbuch und klassischen Literatur der Deutschen*, Halle, 1812, p. 21 : *Anerkannt der erste Dichter Deutschlands und gewiss gegenwärtig auch ohne gültigen Mitbewerber unter den übrigen europäischen Nationen.*

[99] Citat de Fritz Strich în *Goethe und die Weltliteratur*, Berna, 1946, p. 301.

[100] Vezi *Ibid.* ; de asemenea în Eckermann etc.

[101] Cf. capitolul *Goethe im Deutschunterricht* în lucrarea Wolgang Leppmann, *Goethe und die Deutschen*, Stuttgart, 1962. Acest capitol repre-

unui autor într-un manual şcolar era doar un simptom al succesului în rîndurile marelui public, în cercul amatorilor de teatru şi, lucru decisiv, în cercul autorităţilor, în cercul celor care dirijau sistemul de învăţămînt din Prusia şi din celelalte state germane. Rolul lui Wilhelm von Humboldt şi al celorlalţi fondatori ai *Gymnasium*-ului german trebuie să fi fost foarte important, tocmai datorită îmbinării idealului culturii greceşti, *paideia,* cu un clasicism de tip pedagogic — ori exploatat în mod pedagogic — ca acela al lui Goethe şi Schiller. Tendinţa secolului al XX-lea de a-i rupe pe Goethe şi Schiller de clasicism este un simptom al decăderii *Gymnasium*-ului clasic şi a întregului ideal de cultură universală, ideal formulat şi în Anglia, în parte sub influenţa lui Goethe, de către Matthew Arnold. Voi menţiona doar în treacăt rolul cărţii Bettinei von Arnim *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* (1835) şi al *Convorbirilor cu Goethe* (1835) ale lui Eckermann în conturarea imaginii lui Goethe ca personalitate olimpică, în ciuda atacurilor politice, de orientare liberală, ale scriitorilor din gruparea „Germania tînără" sau a încercării lui Heine de a-l surghiuni pe Goethe într-o *Kunstperiode* din trecut. La scurt timp după moartea lui Goethe, poziţia sa de *Klassiker* al literaturii germane era consolidată, deşi se pare că în deceniile al cincilea şi al şaselea a existat o scădere temporară a interesului pentru opera lui, cel puţin în raport cu cel manifestat faţă de opera lui Schiller.

Totuşi, mult timp Goethe şi Schiller n-au fost consideraţi, în istoriile literare, *Klassiker* sau reprezentaţi ai „clasicismului". De exemplu, în *Geschichte und Kritik der Deutschen Poesie und Beredsamkeit* (1805) a lui Franz Horn, manualul folosit de Carlyle, ni se vorbeşte doar despre „perioada lui Klopstock — Lessing — Goethe." [102] La începutul secolului al XIX-lea, care, în Germania, a fost dominat de teoria şi de gustul romantic, termenul

zintă o anexă la versiunea germană a cărţii lui Leppmann *The German Image of Goethe*, Oxford, 1961.

[102] Berlin, 1805, p. 190.

„clasicism" n-ar fi fost considerat deosebit de măgulitor. În 1800, Friedrich Schlegel a vorbit cu mult dispreț despre „așa-numiții poeți clasici ai englezilor... Pope, Dryden și alții care vor mai fi fost clasici." [103] În prelegerile ținute la Berlin și Viena, August Wilhelm Schlegel a tratat toate formele de clasicism — francez, englez și german — cu asprime polemică. Cele mai influente istorii literare evitau termenii „clasicism" și „clasic". Astfel, am impresia că Gervinus în *Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen* (5 vol., 1835—1842), nu-i numește niciodată pe Goethe și pe Schiller *„klassisch"* sau *„Klassiker"*, deși la un moment dat, vorbind despre revista lui Schiller *Die Horen*, spune că ea a stabilizat stilul și gustul, pregătind astfel apariția „perioadei clasice" a limbii. Dar tot el, referindu-se la noua ediție a lui *Faust* (1808), afirmă, pe un ton foarte firesc, că această operă îl situează pe Goethe „în fruntea tendințelor romantice." [104] A. F. C. Vilmar, care a scris o extrem de populară *Geschichte der deutschen Nationalliteratur* (1857), îl numește pe Goethe „cel mai mare geniu al epocii noastre moderne" și consideră că perioada în care a trăit el a fost „cea de-a doua perioadă de înflorire a literaturii germane", [105] dar nu folosește niciodată termenul de „clasic" sau „clasicism". Într-o carte valoroasă, astăzi uitată, care se ocupă în mod expres de tradiția clasică, *Geschichte der deutschen Poesie nach antiken Elementen* (2 vol., 1856), autorul, Carl Leo Cholevius, afirmă că „Schiller și Goethe au realizat contopirea elementului romantic cu cel antic", deși în altă parte spune că *Elegiile romane* au fost scrise în timpul „perioadei

[103] *Gespräch über die Poesie*, 1800, în *Kritische Schriften*, p. 288 : *die sogenannten klassischen Dichter der Engländer... den Pope, den Dryden oder wer sonst noch Klassiker sei.*

[104] *Geschichte der deutschen Dichtung*, ed. a V-a, Leipzig, 1871—1874, vol. V, p. 492 ; *ihre klassische Periode*. P. 789 : *auf die Spitze der romantischen Richtungen.*

[105] Marburg, 1857, vol. II, p. 168 : *dieser grösste Genius unserer Neuzeit*. P. 266 ; *Unsere zweite Bluteperiode.*

clasice" a lui Goethe.[106] Din cercetările pe care le-am putut face pînă acum, rezultă că termenul *Klassizismus* este folosit pentru prima dată ca termen uzual în cartea lui Hermann Hettner *Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts* (6 vol., 1856—1870). Totuşi Hettner rezervă termenul de *Klassizismus* scriitorilor clasici francezi, care, consideră el, au fost „detronaţi" de Goethe şi Schiller. În ultimele volume ale masivei sale istorii, Hettner se referă la „perioada clasică a literaturii germane" — dar aceasta se petrecea în 1870.[107] Înainte de această dată, populara *Die deutsche Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts* (1854) a lui Rudolf von Gottschall îi numise, sistematic, pe Goethe şi Schiller *die Klassiker,*[108] şi fără îndoială că termenul era acceptat şi extrem de bine fixat cînd, în 1867, privilegiile care îngreunau retipărirea operelor lui Goethe şi Schiller au fost anulate, ediţiile din operele clasicilor *(die Klassikerausgaben)* începînd să prolifereze.[109] Burghezia germană şi-a cumpărat operele scriitorilor mari şi mai puţin mari, şi o dată cu întemeierea Imperiului, operele lui Goethe şi Schiller au fost privite tot mai mult ca un adevărat paladiu naţional : o moştenire culturală înconjurată de o veneraţie aproape superstiţioasă. Fundarea unei *Goethe-Gesellschaft* (1885)[110], publicarea mult prelungită a ediţiei Weimar a operelor complete ale lui Goethe şi apariţia simultană a unei profesii cu totul noi, *Goethe-Philologie,* sînt simptome ale acestei victorii. Dar în ceea ce priveşte termi-

[106] Leipzig, 1856 : *Schiller und Goethe vollenden die Ineinsbildung des Romantischen und des Antiken* (în rezumatul de la p. 118). *Classische Periode,* p. 297.

[107] *Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts,* 6 vol., Braunschweig, 1856—1870, vol. II, (1859) : *Lessing, Goethe und Schiller haben den französischen Klassizismus gestürzt.* ; vol. V (1870) : „Das klassische Zeitalter der deutschen Literatur".

[108] Ed. a 6-a, Breslau, 1891, reproduce „Cuvîntul înainte" la ediţia întîi, 1854, p. viii.

[109] Vezi Peter Frank, *Chancen und Gefahren von Klassikerausgaben,* în *Merkur,* XVII/1963, p. 1201.

[110] Un studiu sociologic şi statistic detaliat se află în Leppmann, *Goethe und die Deutschen.*

nologia, continuăm să observăm aceleaşi oscilaţii ca şi în Franţa şi în Anglia. În *Schiller's Geistesgang* (1863) A. Kuhn vorbeşte, de exemplu, despre „perioada clasicităţii literaturii noastre", [111] folosind termenul *Classizität*, termen preferat şi de criticul danez Georg Brandes, în lucrarea sa *HovedstrØmninger i det 19.de Aarhundredes Litteratur*. [112] Alţii au adoptat termenul de „classizismus" : de exemplu, Julian Schmidt vorbeşte despre „ruptura dintre fraţii Schlegel şi *classizismus*. [113] În consacrata *Geschichte der deutschen Literatur* (1883) a lui Wilhelm Scherer, termenul „clasicism" apare însă numai în tabla de materii, în timp ce în text se vorbeşte despre *classische Mode* (moda clasică). Cred că numai o singură dată Scherer se referă la „perioada noastră clasică modernă." [114] Putem deci înţelege de ce a apărut nemulţumirea faţă de termenul *Klassizismus* şi de ce noul termen *Klassik* l-a înlocuit. În atmosfera ultimilor optzeci de ani, marii *Klassiker* germani, priviţi ca valori naţionale, au fost tot mai mult teutonizaţi şi romanticizaţi, denumirea de „clasici" căpătînd un sens aproape ezoteric.

Privind acum înapoi, vedem limpede că termenul „clasicism" aparţine secolului al XIX-lea. El apare în 1818 în Italia, în 1820 în Germania, în 1822 în Franţa, în 1830 în Rusia şi în 1831 în Anglia. În Germania, în jurul anului 1887, termenul „klassik", inventat de Friedrich Schlegel în 1797, a înlocuit termenul „Klassizismus". Este clar că termenii au ceva comun : ei implică perfecţiune, autoritate, şi legătură cu antichitatea. Dar, evident, în cele trei ţări de care ne ocupăm, „clasicism" se referă la trei perioade literare distincte — secolul al XVII-lea în Franţa, sfîrşitul secolului al XVII-lea şi în-

[111] Berlin, 1863, p. 354 : *In der Zeit der Classizität unserer Literatur.*

[112] Vezi G. Brandes, *Die Emigrantenliteratur*, Berlin, 1914, p. 223 ; sau *Die Reaktion in Frankreich*, Charlottenburg, 1900, p. 248. Aceste prelegeri au apărut în 1872 şi 1874.

[113] *Geschichte der deutschen Literatur*, Berlin, 1890, vol. IV : *Der Bruch der Schlegel mit dem Classizismus*, 1797.

[114] Berlin, 1883, p. 615 ; p. 576 : *Der Geist unserer modernen classischen Literaturperiode.*

ceputul secolului al XVIII-lea în Anglia și sfîrșitul secolului al XVIII-lea în Germania — ale căror producții se deosebesc foarte mult în ceea ce privește conținutul și forma, autoritatea și valoarea artistică și chiar și în ceea ce privește legătura lor cu antichitatea. A caracteriza aceste deosebiri ar însemna că scriem istoria literară a trei țări de-a lungul a două secole. Țin să remarc doar, foarte pe scurt, că clasicismul francez și clasicismul german și-au păstrat o autoritate care lipsește clasicismului englez, în ciuda eforturilor depuse pentru reintegrarea lui în drepturi și în ciuda interesului sporit și, cred eu, meritat, manifestat de critică pentru marii scriitori ai perioadei, îndeosebi pentru Pope și Swift. T. S. Eliot are dreptate atunci cînd spune că „nu avem în literatura engleză nici o epocă clasică și nici un poet clasic", deși ne previne că „dacă nu gustăm opera lui Pope, nu putem ajunge la o înțelegere deplină a poeziei engleze." [115] Pot apoi să spun, în treacăt, că clasicismul francez și clasicismul englez au un caracter mult mai latin decît clasicismul german, care s-a inspirat mai mult, și în mod conștient, din cultura greacă. Într-o istorie a stilurilor literare europene bazată pe o analogie cu istoria artei, clasicismul francez al secolului al XVII-lea ar apărea categoric baroc — un baroc înăbușit, înfrînat, după cum a arătat Leo Spitzer într-un subtil eseu, [116] în timp ce clasicismul englez este cît se poate de luminist, rațional, chiar realist, deși uneori are afinități cu ceea ce s-ar putea numi stilul rococo. Aceste afirmații sînt valabile cel puțin pentru *The Rape of the Lock* a lui Pope. [117] Clasicismul german, chiar și în sta-

[115] T. S. Eliot, *What Is a Classic ?*, Londra, 1945, p. 17. [Trad. cit., p. 285].

[116] *Die klassische Dämpfung in Racines Stil*, în *Romanische Stil- und Literaturstudien*, Marburg, 1931, vol. I, pp. 135—268.

[117] Cf. Friedrich Brie, *Englische Rokoko-epik*, München, 1927.

diul său cel mai conştient neoclasic, ne va apărea romantic sau poate nostalgic şi utopic, aşa cum a fost clasicismul contemporan şi în alte ţări. Nota elegiacă este pregnantă la Chénier şi la pictorii şi sculptorii neoclasici, David, Canova şi Thorvaldsen, la care găsim o urmă de sentimentalism. Visul epocii de aur nu este niciodată prea îndepărtat.[118] Stilul *empire* al lui Napoleon este clasicizant ; dar Napoleon purta cu el pretutindeni *Suferinţele tînărului Werther* şi poeziile lui Ossian.

Ramificaţiile subiectului meu sînt infinite. Aici n-am făcut decît să ating suprafaţa problemei şi nu mă îndoiesc că pot fi corectat în privinţa datelor şi detaliilor. Dar tema pe care am tratat-o n-o consider o simplă contribuţie la lexicografie sau la istoria terminologiei. Mă gîndesc, mai degrabă, la modelul regretatului Leo Spitzer. Spitzer este probabil cunoscut în primul rînd ca cercetător al stilisticii şi etimologiei, dar a fost un maestru şi în ceea ce el a numit „semantica istorică". Studiile sale *Classical and Christian Ideas of World Harmony* şi *„Milieu" and „Ambiance"*[119] arată că el s-a putut concentra asupra cuvintelor-cheie ale civilizaţiei noastre, scriind istoria cuvintelor în cadrul unei istorii generale a gîndirii, combinînd adică lexicografia cu istoria ideilor. Aceasta este şi ambiţia prezentei schiţe, pe care aş vrea s-o consider o paralelă şi o completare la eseurile mele mai vechi privind conceptele de baroc, romantism şi realism. De fapt, ţelul pe care-l urmăresc este să scriu o istorie a periodizării literare, un concept-cheie al vechiului meu proiect : o istorie a istoriei literare şi a cercetării literare în cadrul unei istorii a criticii moderne.

[118] Cf. Rudolf Zeitler, *Klassizismus und Utopia*, Uppsala, 1954.

[119] *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, culegere îngrijită de Anna G. Hatcher, prefaţată de René Wellek, Baltimore, 1963. *„Milieu" and „Ambiance"*, în *Essays in Historical Semantics*, New York, 1948, pp. 179—316.

Scanned with OKEN Scanner

Notă bibliografică

Istoria termenului „clasicism" n-a fost aproape de loc cercetată. Unele observaţii se pot găsi în : Pierre Moreau, *Le Classicisme des romantiques*, Paris, 1932 ; Henry Peyre, *Le Classicisme français*, New York, 1942. Cap. II, *Le Mot Classicisme*, se ocupă de *classique* şi nu are nimic de spus despre *classicisme* ca termen ; Ernest Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948, în special pp. 251 şi urm. ; Harry Levin, *Contexts of the Classical*, în lucrarea sa *Contexts of Criticism*, Cambridge, Mass., 1957, pp. 38—54 ; George Luck, *Scriptor Classicus*, în *Comparative Literature*, X/1958, pp. 150—158.

Majoritatea celorlalte studii dedicate clasicismului sînt analitice, ideologice sau istorice. Iată o mică selecţie : P. Van Tieghem, *Classique*, în *Revue de synthèse historique*, XLI/1931, pp. 238—241, pur analitic ; Gerhart Rosenwaldt, *Zur Bedeutung des Klassischen in der bildenden Kunst*, în *Zeitschrift für Aesthetik*, XI/1916, pp. 125, conţine o definiţie impresionantă : *Klassisch ist ein Kunstwerk das vollkommen stilisiert ist, ohne von der Natur abzuweichen, so dass dem Bedürfniss nach Stilisierung und Nachahmung in gleicher Weise Genüge getan ist.* ; Helmut Kuhn, *„Klassisch" als historischer Begriff*, în *Das Problem des Klassischen und die Antike*, culegere îngrijită de Werner Jaeger, Stuttgart, 1933, reeditat în 1961, pp. 109—128 ; *Concinnitas : Beiträge zum Problem des Klassischen. Heinrich Wölfflin zum achtzigsten Geburtstag... zugeeignet*, Basel, 1944 ; Kurt Herbert Halbach, *Zum Begriff und Wesen des Klassik*, în *Festschrift Paul Kluckhohn und Hermann Schneider gewidmet...*, Tübingen, 1948, pp. 166—194.

Fritz Ernst, *Der Klassizismus in Italien, Frankreich und Deutschland*, Zürich, 1924, nu este decît o schiţă superficială. Sherard Vines, *The Course of English Classicism from the Tudor to the Victorian Age*, Londra, 1930, este o lucrare antrenantă, dar confuză. Două cărţi privind faima lui Goethe sînt pertinente : Reinhard Buchwald, *Goethezeit und Gegenwart*, Stuttgart, 1949, şi Wolfgang Leppmann, *The German Image of Goethe*, Oxford,

1961, care a apărut şi în versiune germană: *Goethe und die Deutschen*, Stuttgart, 1962.

Două articole de enciclopedie merită atenţie: Antonio Viscardi, *Classicismo*, în *Dizionario letterario Bompiani delle opere...*, Milano, 1947, vol. I, pp. 22—43, şi Henri Peyre, *Le Classicisme*, în *Encyclopédie de la Pléiade. Histoire des littératures*, Paris, 1956, vol. II, pp. 110—139.

Scanned with OKEN Scanner

TERMENUL ŞI CONCEPTUL DE SIMBOLISM ÎN ISTORIA LITERARĂ

UN SUBIECT ca termenul şi conceptul de simbolism (şi de simbol) este atît de vast în sine, încît n-ar putea fi nici măcar schiţat în limitele comunicării de faţă. Cuvîntul îşi are originea în Grecia antică, unde istoria lui a fost complexă, iar unicul studiu ce i-a fost dedicat — cartea lui Max Schlesinger *Geschichte des Symbols*, publicată în 1912 [1] — nu cred că l-a prezentat în mod satisfăcător.

Lucrul pe care aş dori să-l discut aici nu este nici măcar problema simbolului şi a simbolismului în literatură, ci un aspect cu mult mai limitat : e vorba de termenul şi de conceptul de „simbolism" considerat ca perioadă în istoria literaturii. După părerea mea, termenul poate fi folosit în mod adecvat ca termen general aplicabil literaturii occidentale care a apărut după declinul realismului şi naturalismului din secolul al XIX-lea şi a precedat apariţia noilor mişcări de avangardă ale futurismului, expresionismului, suprarealismului, existenţialismului etc. Cum s-a ajuns la folosirea termenului în acest sens ? Poate fi ea justificată ?

Este necesar să precizăm mai întîi că istoria cuvîntului nu trebuie neapărat să fie identică cu istoria conceptului aşa cum îl putem defini astăzi. Pe de o parte este necesar să ne întrebăm ce înţelegeau contemporanii prin acest termen, cine s-a numit pe sine însuşi „simbolist", sau cine ţinea să fie inclus într-o mişcare purtînd numele de „simbolism" ; pe de altă parte, trebuie văzut ce poate stabili cercetarea literară modernă în legătură cu scriitorii ce s-ar cuveni incluşi în această mişcare, şi care sînt

[1] Berlin, 1912.

caracteristicile decisive ale perioadei. Vorbind despre „simbolism" ca termen desemnînd o perioadă localizată istoric, trebuie să ne gîndim şi la localizarea lui în spaţiu. De cele mai multe ori, termenii literari se propagă dintr-un anumit centru, dar nu cu aceeaşi intensitate în toate direcţiile : ei par să se oprească la frontierele anumitor ţări ; sau trec graniţa şi lîncezesc în noul teritoriu ; sau, în mod surprinzător, înfloresc acolo cu şi mai multă vigoare. Se simte lipsa unei geografii a termenilor literari, care să încerce să explice răspîndirea şi distribuţia unora prin examinarea termenilor rivali, prin cercetarea accidentelor biografice, sau prin studierea întregii situaţii a literaturii.

Se pare că există un acord aproape unanim (şi lucrarea profesorului Jirmunski confirmă acest lucru) asupra faptului că istoria literară a secolelor de după sfîrşitul evului mediu poate fi împărţită în cinci perioade succesive : Renaşterea, barocul, clasicismul, romantismul şi realismul. Dintre aceşti termeni, cel de „baroc" este relativ nou şi nu a fost adoptat pretutindeni, deşi se simte clar nevoia unui nume pentru a desemna stilul care s-a opus manierei Renaşterii şi a precedat clasicismul.[2] Dar opiniile sînt încă şi mai împărţite în privinţa termenului ce ar trebui aplicat literaturii create după sfîrşitul dominaţiei realismului, în ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea. S-a folosit termenul „modernism" şi variantele lui, de exemplu germanul *die Moderne*[3], dar aceşti termeni prezintă dezavantajul evident de a putea fi aplicaţi la orice artă contemporană. Pe de altă parte, mai ales în engleză, termenul *modern* şi-a păstrat vechiul sens de noţiune opusă antichităţii clasice, sau este folosit pentru tot ceea ce s-a întîmplat după evul mediu. *The Cambridge*

[2] Vezi [în volumul de faţă] studiul meu *Conceptul de baroc în cercetarea literară* (1945) şi *Post-scriptum*-ul (1962) care-l însoţeşte.

[3] Cartea lui Eugen Wolff, *Die jüngste Literaturströmung und das Prinzip der Moderne*, Berlin, 1887, pare să fie sursa acestui termen. În 1884 Arno Holz dă următorul îndemn : *Modern sei der Poet, Modern von Scheitel bis zur Sohle (Poetul să fie modern, modern din cap pînă în picioare).*

Scanned with OKEN Scanner

Modern History constituie un exemplu concludent. Încercările de a se face o distincţie între perioada „modernă", care acum aparţine trecutului, şi perioada „contemporană" sînt forţate, cel puţin din punct de vedere terminologic. În fond, *modo* înseamnă „acum". „Modernism", folosit într-un sens larg, care include întreaga artă de avangardă, nu permite să se vadă ruptura dintre perioada simbolistă şi toate mişcările postsimboliste : futurism, suprarealism, existenţialism etc.

În perioada respectivă s-a apelat şi la termeni mai vechi, tentativa aparţinînd unor teoreticieni şi amatori de lozinci care sau credeau că aceşti termeni se pot aplica oricărui tip de literatură, sau încercau, în mod conştient, să reînvie stilul unei perioade mai vechi. Unii, mai ales în Franţa, au vorbit despre un nou „clasicism", considerînd că orice artă de calitate trebuie să fie clasică. Aceasta era şi părerea lui Croce. Cei care s-au simţit înrudiţi cu epoca romantică, mai ales în Germania, au vorbit despre *Neuromantik,* invocînd afirmaţia lui Friedrich Schlegel potrivit căreia poezia nu poate fi decît romantică. Realismul şi-a exprimat şi el revendicări, susţinînd că întreaga artă este „realistă", sau cel puţin o „reflectare a realităţii". Nu e nevoie să pomenesc decît recenta *Aesthetik* a lui Georg Lukács, în care această teză este repetată cu insistenţă. Astfel de monişme stînjenesc elaborarea unor scheme de periodizare literară care să aibă sens. Nu ne pot satisface nici dihotomiile, de exemplu cea a lui Fritz Strich, *Klassik und Romantik,* care se îndepărtează de conceptul de perioadă literară, ducînd la o tipologie universală, la o simplă împărţire a lumii în buni şi răi. Personal, atrag de mulţi ani atenţia asupra avantajului de a avea la dispoziţie o schemă multiplă de periodizare, deoarece aceasta ne permite să folosim o mai mare varietate de criterii. Un singur criteriu, de exemplu, „realismul", ar împărţi întreaga artă în artă realistă şi artă nerealistă, permiţînd astfel folosirea unui singur adjectiv aprobativ : „real" sau vreun sinonim al acestuia, de pildă „adevărat" sau „veridic". O schemă multiplă se apropie

mult mai mult de varietatea reală a procesului istoriei literare. Conceptul de perioadă literară nu este nici o esenţă metafizică pe care ar trebui s-o intuim, nici o simplă etichetă lingvistică arbitrară. El trebuie înţeles ca o „idee normativă", ca un sistem de norme, convenţii şi valori ce pot fi urmărite în apariţia, răspîndirea şi declinul lor, în luptă atît cu normele, convenţiile şi valorile precedente, cît şi cu cele următoare. [4]

„Simbolism" pare termenul cel mai potrivit pentru denumirea stilului dominant care a succedat realismului secolului al XIX-lea. El a fost propus de Edmund Wilson în *Axel's Castle* (1931) şi este folosit ca un termen foarte firesc de către Maurice Bowra în *Heritage of Symbolism* (1943). Trebuie, desigur, să ne ferim să confundăm această formă istorică cu simbolismul dintotdeauna, sau cu teoria că orice literatură este simbolică, întrucît limba însăşi e un sistem de simboluri. Dacă prin simbolism înţelegem folosirea simbolurilor în literatură, este evident că simbolismul e omniprezent în literatura multor stiluri, perioade şi civilizaţii. Întreaga literatură medievală este impregnată de simboluri şi chiar şi clasicii realismului — Tolstoi şi Flaubert, Balzac şi Dickens — folosesc simboluri, adesea chiar foarte pregnant. Eu însumi m-am făcut vinovat de a fi susţinut rolul crucial al simbolului în definiţia romantismului, scriind pe larg despre îndelungata dispută care a avut loc în Germania, de la Goethe la Friedrich Theodor Vischer, în legătură cu sensul termenului „simbol" şi cu deosebirea dintre „simbol" şi „alegorie". [5]

Avînd în vedere scopul ce mi l-am propus aş dori să mă concentrez asupra evoluţiei conceptului de „simbolism"

[4] Vezi articolul meu *Periods and Movements in Literary History*, în *English Institute Annual, 1940*, New York, 1941, pp. 73—93 precum şi capitolul „Istoria literară" din René Wellek şi Austin Warren, *Theory of Literature*, New York, 1948. [Trad. cit., pp. 345—353.]

[5] Vezi eseul meu *Conceptul de romantism în istoria literară* (1949) şi pasajele referitoare la simbol şi alegorie din lucrarea mea *A History of Modern Criticism*, 4 vol., New Haven, 1955—1965, de exemplu, vol. 1, pp. 210—211 ; vol. 2, pp. 41—42, 76, 174—175 ; vol. 3, pp. 221—222.

Scanned with OKEN Scanner

ca termen aplicat mai întîi unei şcoli, apoi unei mişcări şi, în fine, unei perioade. Primul care a propus folosirea termenului *symbolisme* pentru a desemna creaţia unui anumit grup de poeţi a fost Jean Moréas, poet francez de origine greacă. În 1885, iritat de un atac jurnalistic la adresa decadenţilor, în care numele lui era menţionat alături de cel al lui Mallarmé, Moréas a protestat : „Aşa-numiţii decadenţi caută în arta lor, înainte de toate, Conceptul pur şi Simbolul etern." Cu oarecare dispreţ pentru mania criticilor de a folosi etichete, el sugerează înlocuirea termenului nepotrivit *décadents* cu acela de *symbolistes.*[6] În 1886 Moréas iniţiază publicarea revistei *Le Symboliste,* care nu rezistă decît patru numere. La 18 septembrie 1886, publică în *Le Figaro* manifestul *Le Symbolisme*[7]. Dar curînd după aceea Moréas îşi abandonează propriul vlăstar, întemeind o altă şcoală, pe care o numeşte „école romane". La 14 septembrie 1891, într-un alt număr din *Le Figaro,* el anunţă cu amabilitate că simbolismul expirase.[8] Astfel, *symbolisme* a fost un nume efemer, aplicat unui foarte mic cerc de poeţi francezi, dintre care astăzi ni-l mai amintim, în afară de Moréas, doar pe Gustave Kahn. Cît despre principalii poeţi contemporani, putem uşor colecţiona declaraţii în care aceştia repudiază termenul, negînd că li s-ar putea aplica. Verlaine, îndeosebi, şi-a exprimat vehement antipatia faţă de acest *Allemandisme* scriind chiar o poezioară care începe aşa : *A bas le symbolisme mythe / et termite.*[9]

Totuşi, printr-un proces care ar necesita o investigaţie atentă, către sfîrşitul deceniului al nouălea şi începutul deceniului al zecelea cuvîntul ajunge să se impună ca ter-

[6] Agresorul a fost Paul Bourde, în *Le Temps,* 6 august 1885. Moréas, în *XIXe Siècle :* „Les prétendus décadents cherchent avant tout dans leur art... le pur Concept et l'éternel Symbole". Citat din Guy Michaud, *Méssage poétique du symbolisme,* Paris, 1947, vol. 2, p. 331.

[7] Reprodus de André Barre în *Le Symbolisme,* Paris, 1911, p. 110.

[8] Citat în M. Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes,* Toulouse, 1960, p. 22.

[9] Vezi Barre, *op. cit.,* p. 160—161. Versul lui Verlaine aparţine ciclului *Invectives,* 1896.

men general pentru mişcarea contemporană din poezia franceză şi pentru producţiile care au anticipat-o. Înainte de manifestul lui Moréas, Anatole Baju, în *Le Décadent*, 10 aprilie 1886, afirma că Mallarmé este „maestrul care a formulat pentru prima dată doctrina simbolică." [10] Principalii agenţi care au vehiculat termenul par a fi fost doi critici, Charles Morice, în *La littérature de tout à l'heure* (1889) şi Théodore de Wyzéwa, născut în Polonia, în eseul *Le Symbolisme de M. Mallarmé* (1887), deşi Morice vorbeşte mai curînd despre *„synthèse"* decît despre simbol, iar Wyzéwa consideră că simbolul este numai un pretext, explicînd poezia lui Mallarmé exclusiv prin analogia ei cu muzica. [11] În 1894, Saint Antoine (pseudonim al lui Henri Mazel) prezice că simbolismul va fi „fără îndoială eticheta sub care va fi clasată perioada noastră în istoria literaturii franceze." [12]

În istoria literară franceză se mai dezbate încă problema datei care marchează sfîrşitul simbolismului. Mişcarea a fost reînviată în mod expres de mai multe ori. De exemplu, în 1905, revista *Vers et prose* a publicat o serie de articole intitulate *Où nous en sommes* (apărute şi separat în 1906), în care principalul ei critic, Robert de Souza, ridiculiza, ca premature, numeroasele încercări de îngropare a simbolului, pretinzînd cu mîndrie că Gustave Kahn, Verhaeren, Vielé-Griffin, Maeterlinck şi Régnier erau, la acea dată, mai activi ca oricînd. [13] Valéry a exprimat un ataşament atît de complet faţă de idealurile

[10] Citat după Michaud, *op. cit.*, vol. II, p. 335 : *Le maître qui a formulé le premier la doctrine symbolique.*

[11] Vezi Michaud, *op. cit.*, vol. 2, pp. 355 urm., cf. pp. 427 urm. Vezi şi Wyzéwa, *Nos Maîtres*, Paris, 1895, pp. 115—129. Despre Morice, vezi Paul Delsemme, *Un théoricien du symbolisme : Charles Morice*, Paris, 1958. Despre Wyzéwa, vezi Elga L. Duval, *Téodore de Wyzéwa : Critic without a Country*, Geneva, 1961.

[12] Citat de Michel Décaudin, *op. cit.*, p. 15, după *L'Ermitage*, iunie 1849 : *Telle est sans doute l'étiquette sous laquelle notre période sera classée dans l'histoire de la littérature française.*

[13] *Vers et prose*, tome I, martie-aprilie-mai 1905, p. 79 : *Il me semble d'abord que l'enterrement du Symbolisme était un peu prématuré. Craignons les inhumations hâtives.*

lui Mallarmé, încît este greu să nu-l considerăm un continuator al simbolismului, deşi în 1938, cu ocazia celei de-a 50-a aniversări a manifestului simboliştilor, Valéry a pus la îndoială existenţa simbolismului şi a negat că ar exista o estetică simbolistă.[14] Marcel Proust, în *Le Temps retrouvé* — ultimul volum din ciclul *À la Recherche du temps perdu* — publicat postum, în 1926, formulează o estetică explicit simbolistă. Dar atitudinea lui faţă de contemporanii simbolişti a fost adesea ambiguă sau negativă. În 1896 Proust scrisese un eseu în care condamna poezia obscură.[15] Maeterlinck îi stîrnea admiraţia, dar Péguy şi Claudel nu-i plăceau, iar pe Régnier l-a şi parodiat în descrierea fals-solemnă a unei migrene.[16] Cînd, în 1926, se publica *Le Temps retrouvé*, sau cînd, cîţiva ani mai tîrziu (1933), Valéry Larbaud îl declara pe Proust simbolist, simbolismul — cel puţin în poezia franceză — fusese categoric înlocuit de suprarealism.[17]

Cartea lui André Barre despre simbolism (1911) şi în special *Message poétique du symbolisme* (1947) a lui Guy Michaud, precum şi multe alte cărţi de cercetare literară franceză, au stabilit, pe baza judecăţii retrospective a istoricilor literari, diferitele faze ale unei vaste mişcări simboliste franceze : faza debuturilor, marcată de figura de precursor a lui Baudelaire, care moare în 1867 ; faza a doua, în care Verlaine şi Mallarmé ating culmea forţei lor creatoare, mai înainte de apariţia grupului de la 1886 ; faza a treia, în care termenul se încetăţeneşte ; iar apoi, în secolul al XX-lea, faza numită de Michaud *Néo-symbolisme* — reprezentată prin *La Jeune Parque* a lui Valéry şi *L'Annonce faite à Marie* de Claudel,

[14] *Existence du symbolisme*, 1938, în Paul Valéry, *Oeuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1957, vol. 1, pp. 686—706.

[15] *Contre l'obscurité*, în *Revue blanche*, 15 iulie 1896. Retipărit în *Chroniques*.

[16] Pentru detalii vezi Walter A. Strauss, *Proust and Literature*, Cambridge, Mass., 1957, pp. 191—193, 204.

[17] Prefaţă la Emeric Fiser, *L'Esthétique de Marcel Proust*, Paris, 1933.

ambele din 1915.[18] Avem aici de-a face cu o concepţie coerentă şi convingătoare, ce se cere extinsă şi la unii prozatori şi dramaturgi : la operele lui Huysmans publicate după *À Rebours* (1884), la primele opere ale lui Gide şi, în parte, la Proust, iar dintre dramaturgi, cel puţin la Maeterlinck care, cu piesele *L'Intruse* şi *Les Aveugles* (1890) şi *Pelléas et Mélisande* (1892) a asigurat o oarecare pătrundere a simbolismului pe scenă.

Cunoaşterea mişcării franceze şi admiraţia pentru ea s-au răspîndit curînd şi în celelalte ţări europene. Va trebui însă să facem o distincţie între discutarea evenimentelor literare din Franţa şi chiar admiraţia manifestată prin traduceri, şi adevărata transferare şi asimilare a mişcării franceze în alte literaturi. Acest proces diferă considerabil de la ţară la ţară ; iar deosebirea trebuie explicată prin tradiţiile diferite pe care mişcarea importată din Franţa le-a avut de înfruntat.

În Anglia, cărţile lui George Moore *Confessions of a Young Man* (1888) şi *Impressions and Opinions* (1891) au furnizat prezentări sumare şi adesea slab informate despre Verlaine, Mallarmé, Rimbaud şi Laforgue. Poezia lui Mallarmé este expediată drept „aberaţii ale unei minţi rafinate", iar simbolismul este definit, în mod curios, ca faptul de „a spune exact contrariul a ceea ce vrei să spui". Cele trei eseuri despre Mallarmé ale lui Edmund Gosse, toate datînd din 1893, nu sînt cu nimic mai receptive. După moartea poetului, Gosse s-a întors cu violenţă împotriva lui. „Acum că nu mai este printre noi, trebuie să spunem adevărul despre Mallarmé. N-a fost poet." Chiar şi Arthur Symons, a cărui carte *The Symbolist Movement in Literature* (1899) a marcat schimbarea decisivă a atitudinii faţă de simbolism în Anglia şi Irlanda, se arătase cu totul lipsit de entuziasm la început. Deşi exprimase preţuire pentru Verlaine (în revista *Academy* — 1891), în altă parte s-a referit la „mica şcoală

[18] Vezi şi articolul lui Michaud *Symbolique et Symbolisme*, în *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, vol. 6, 1954, pp. 75 urm.

ambele din 1915.[18] Avem aici de-a face cu o concepţie coerentă şi convingătoare, ce se cere extinsă şi la unii prozatori şi dramaturgi : la operele lui Huysmans publicate după *À Rebours* (1884), la primele opere ale lui Gide şi, în parte, la Proust, iar dintre dramaturgi, cel puţin la Maeterlinck care, cu piesele *L'Intruse* şi *Les Aveugles* (1890) şi *Pelléas et Mélisande* (1892) a asigurat o oarecare pătrundere a simbolismului pe scenă.

Cunoaşterea mişcării franceze şi admiraţia pentru ea s-au răspîndit curînd şi în celelalte ţări europene. Va trebui însă să facem o distincţie între discutarea evenimentelor literare din Franţa şi chiar admiraţia manifestată prin traduceri, şi adevărata transferare şi asimilare a mişcării franceze în alte literaturi. Acest proces diferă considerabil de la ţară la ţară ; iar deosebirea trebuie explicată prin tradiţiile diferite pe care mişcarea importată din Franţa le-a avut de înfruntat.

În Anglia, cărţile lui George Moore *Confessions of a Young Man* (1888) şi *Impressions and Opinions* (1891) au furnizat prezentări sumare şi adesea slab informate despre Verlaine, Mallarmé, Rimbaud şi Laforgue. Poezia lui Mallarmé este expediată drept „aberaţii ale unei minţi rafinate", iar simbolismul este definit, în mod curios, ca faptul de „a spune exact contrariul a ceea ce vrei să spui". Cele trei eseuri despre Mallarmé ale lui Edmund Gosse, toate datînd din 1893, nu sînt cu nimic mai receptive. După moartea poetului, Gosse s-a întors cu violenţă împotriva lui. „Acum că nu mai este printre noi, trebuie să spunem adevărul despre Mallarmé. N-a fost poet." Chiar şi Arthur Symons, a cărui carte *The Symbolist Movement in Literature* (1899) a marcat schimbarea decisivă a atitudinii faţă de simbolism în Anglia şi Irlanda, se arătase cu totul lipsit de entuziasm la început. Deşi exprimase preţuire pentru Verlaine (în revista *Academy* — 1891), în altă parte s-a referit la „mica şcoală

[18] Vezi şi articolul lui Michaud *Symbolique et Symbolisme*, în *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, vol. 6, 1954, pp. 75 urm.

dementă a simboliştilor" şi la „mica şcoală zgomotoasă a decadenţilor" şi chiar în articolele de mai tîrziu dedicate lui Mallarmé a criticat „jargonul şi ghicitorile lui fără sens". [19] Dar ulterior şi-a schimbat complet atitudinea şi a scris *The Symbolist Movement*, lucrare întru totul favorabilă simbolismului. Aceasta nu trebuie însă supraestimată ca operă de critică sau istorie literară. Ea conţine o analiză impresionistă destul de stîngace a operei lui Nerval, Villiers de l'Isle-Adam, Rimbaud, Verlaine, Laforgue, Mallarmé, Huysmans şi Maeterlinck, accentul căzînd pe Verlaine. Lui Baudelaire nu i se rezervă nici un capitol. [20] Dar lucrul cel mai important este că această carte i-a fost dedicată lui W. B. Yeats, Symons proclamîndu-l „principalul reprezentant al acestei mişcări în ţara noastră". Symons făcuse prima călătorie la Paris în 1889 ; îl vizitase pe Mallarmé, îi cunoscuse pe Huysmans şi pe Maeterlinck, iar un an mai tîrziu şi pe Verlaine, care, în 1893, cu ocazia nefericitei lui şederi la Londra, i-a fost oaspete. Symons şi Yeats s-au cunoscut, vag, încă din 1891, dar au devenit prieteni intimi abia în 1895, după ce Yeats îşi terminase studiul despre Blake şi îşi elaborase propriul său sistem de simboluri preluate din alte izvoare, şi anume din ocultism, din opera lui Blake şi din folclorul irlandez. În 1893 Yeats scrie studiul introductiv la ediţia operelor lui Blake, îngrijită de el şi de Edwin Ellis, eseu intitulat *The Necessity of Symbolism*. În 1894 vizitează, împreună cu Symons, Parisul, unde asistă la un spectacol cu piesa lui Villiers de l'Isle-Adam, *Axel*. [21] Eseul *The Symbolism of Poetry* (1900) este prima

[19] Pentru referinţe vezi Bruce Morrissette, *Early English and American Critics of French Symbolism*, în *Studies in Honor of Frederick W. Shipley*, St. Louis, Missouri, 1942, pp. 159—180.

[20] În ediţia lărgită din 1919 Symons a introdus şi un capitol despre Baudelaire.

[21] Vezi Introducerea lui Richard Ellmann la *The Symbolist Movement*, ediţia 1958, New York. Despre Symons vezi Roger Lhombreaud, *Arthur Symons, A Critical Biography*, Londra, 1963 şi Ruth Zabriskie Temple, *The Critic's Alchemy : A Study of the Introduction of French Symbolism into England*, New Haven, 1953.

Scanned with OKEN Scanner

dementă a simboliştilor" şi la „mica şcoală zgomotoasă a decadenţilor" şi chiar în articolele de mai tîrziu dedicate lui Mallarmé a criticat „jargonul şi ghicitorile lui fără sens". [19] Dar ulterior şi-a schimbat complet atitudinea şi a scris *The Symbolist Movement,* lucrare întru totul favorabilă simbolismului. Aceasta nu trebuie însă supraestimată ca operă de critică sau istorie literară. Ea conţine o analiză impresionistă destul de stîngace a operei lui Nerval, Villiers de l'Isle-Adam, Rimbaud, Verlaine, Laforgue, Mallarmé, Huysmans şi Maeterlinck, accentul căzînd pe Verlaine. Lui Baudelaire nu i se rezervă nici un capitol. [20] Dar lucrul cel mai important este că această carte i-a fost dedicată lui W. B. Yeats, Symons proclamîndu-l „principalul reprezentant al acestei mişcări în ţara noastră". Symons făcuse prima călătorie la Paris în 1889 ; îl vizitase pe Mallarmé, îi cunoscuse pe Huysmans şi pe Maeterlinck, iar un an mai tîrziu şi pe Verlaine, care, în 1893, cu ocazia nefericitei lui şederi la Londra, i-a fost oaspete. Symons şi Yeats s-au cunoscut, vag, încă din 1891, dar au devenit prieteni intimi abia în 1895, după ce Yeats îşi terminase studiul despre Blake şi îşi elaborase propriul său sistem de simboluri preluate din alte izvoare, şi anume din ocultism, din opera lui Blake şi din folclorul irlandez. În 1893 Yeats scrie studiul introductiv la ediţia operelor lui Blake, îngrijită de el şi de Edwin Ellis, eseu intitulat *The Necessity of Symbolism.* În 1894 vizitează, împreună cu Symons, Parisul, unde asistă la un spectacol cu piesa lui Villiers de l'Isle-Adam, *Axel.* [21] Eseul *The Symbolism of Poetry* (1900) este prima

[19] Pentru referinţe vezi Bruce Morrissette, *Early English and American Critics of French Symbolism,* în *Studies in Honor of Frederick W. Shipley,* St. Louis, Missouri, 1942, pp. 159—180.

[20] În ediţia lărgită din 1919 Symons a introdus şi un capitol despre Baudelaire.

[21] Vezi Introducerea lui Richard Ellmann la *The Symbolist Movement,* ediţia 1958, New York. Despre Symons vezi Roger Lhombreaud, *Arthur Symons, A Critical Biography,* Londra, 1963 şi Ruth Zabriskie Temple, *The Critic's Alchemy : A Study of the Introduction of French Symbolism into England,* New Haven, 1953.

Scanned with OKEN Scanner

declaraţie completă făcută de Yeats în legătură cu crezul său simbolist.[22] Dedicaţia pe care i-a scris-o Symons, arată că acesta era conştient de faptul că simbolismul devenise o mişcare internaţională : „În Germania — spune el, exagerînd foarte mult — simbolismul pare a fi cuprins întreaga literatură ; spiritul lui e tot ceea ce este mai profund la Ibsen ; acest spirit a absorbit şi unica forţă proaspătă produsă de Italia, pe Gabriele D'Annunzio. Sînt informat că un grup de simbolişti există şi în literatura rusă ; un altul există în literatura olandeză, iar în Portugalia simbolismul are o mică şcoală proprie, condusă de Eugenio de Castro. O uşoară mişcare în această direcţie am constatat chiar şi în Spania."

Symons ar fi trebuit să adauge şi Statele Unite. O putea face în 1899 ? Prezentări inteligente şi pline de simpatie ale mişcării franceze apăruseră în Statele Unite de foarte timpuriu. T. S. Perry scrisese despre *„Ultima modă literară din Franţa"* în *The Cosmopolitan* (1892), T. Child despre *„Parisul literar — Noua poezie"* în *Harper's Magazine* (1893), iar Aline Gorren despre *„Simboliştii francezi"* în *Scribner's Magazine* (1893). În 1895, aproape uitatul Vance Thompson, proaspăt întors de la Paris, publicase, în revista cu nume ciudat *M'lle New York*, cîteva eseuri pătrunzătoare, dedicate mai ales lui Mallarmé (retipărite în *French Portraits* — 1900), în care furniza unele informaţii corecte asupra teoriilor acestuia şi încerca chiar, cu oarecare succes, să-i explice poezia.[23] Dar principalul susţinător al literaturii franceze noi a fost, în Statele Unite, James Huneker. În 1896 acesta ia apărarea simboliştilor francezi împotriva insultelor din stupida *Entartung* a lui Max Nordau, începînd o lungă serie de articole consacrate lui Maeterlinck, Laforgue şi mulţi alţii, fără să ascundă cît îi era de îndatorat maestrului său francez, Remy de Gourmont, căruia i-a şi dedicat volumul

[22] Retipărit în *Ideas of Good and Evil*, 1903, apoi în *Essays and Introductions*, New York, 1961, pp. 153—164.

[23] Cf. studiul lui Morrissette citat în nota 19.

său de eseuri intitulat *Visionaries* (1905).[24] Dar influenţa poeziei simboliste franceze asupra literaturii americane propriu-zise s-a manifestat mult mai tîrziu. În *L'Influence du symbolisme français sur la poésie américaine* (1929), René Taupin a identificat cîteva ecouri ale simbolismului la unii versificatori americani uitaţi, de la sfîrşitul secolului al XIX-lea ; dar numai doi americani, stabiliţi pe atunci în Anglia — Ezra Pound prin 1908 şi T. S. Eliot prin 1914 — reflectă influenţa franceză în poezia majoră.

De curînd, a început să se vorbească, la trecut, despre existenţa, în literatura americană, a unei perioade simboliste : Hart Crane şi Wallace Stevens sînt principalii ei poeţi, iar Henry James, Faulkner şi O'Neill, în moduri foarte variate şi în diferite etape ale carierei lor, prezintă afinităţi pronunţate cu tehnicile şi concepţia simbolismului. Se pare că Edmund Wilson a fost primul care, în *Axel's Castle* (1931), a prezentat simbolismul ca un curent categoric internaţional, citînd pe Yeats, Joyce, Eliot, Gertrude Stein, Valéry, Proust şi Thomas Mann drept principalii lui exponenţi şi afirmînd că, la data cînd scria el, acest curent ţinea deja de domeniul trecutului. Găsim aici formulată o concepţie care, într-un mod foarte general, este şi teza lucrării de faţă. Ea este, de asemenea, ideea fundamentală a multor istorici literari care au scris după apariţia cărţii lui Wilson. Wilson s-a inspirat din scrierile lui Huneker, pe care le-a admirat mult, şi din lecţiile de literatură franceză ale lui Christian Gauss audiate la Princeton.[25] Dar concepţia privind unitatea şi continuitatea acestui curent internaţional ca şi selecţia celor mai însemnaţi reprezentanţi ai lui, îi aparţin. Putem regreta doar includerea Gertrudei Stein. Îmi vine însă greu să cred că lucrarea lui Wilson a putut avea vreo influenţă în afara sferei vorbitorilor de limbă engleză.

[24] Vezi Arnold T. Schwab, *J. G. Huneker, Critic of the Seven Arts*, Stanford, California, 1963.

[25] Despre Huneker vezi Edmund Wilson, *Classics and Commercials*, New York, 1950, p. 114 şi *The Shores of Light*, New York, 1952, p. 73. Despre Gauss, eseul introductiv la volumul lui Wilson.

În Statele Unite, locul pledoariei raţionale şi moderate a lui Wilson în favoarea recunoaşterii existenţei unei mişcări simboliste internaţionale a fost curînd luat de încercările unor critici care voiau să anexeze simbolismului întreaga tradiţie literară americană. Cartea lui F. O. Matthiessen *The American Renaissance* (1941) se bazează pe o distincţie introdusă de Goethe. Alegoria apare inferioară simbolului : Hawthorne, inferior lui Melville. Dar în *Symbolism and American Literature* (1956) a lui Charles Feidelson, distincţia dintre simbolismul modern şi folosirea simbolurilor de către autorii romantici apare complet obliterată. Emerson, Hawthorne, Poe, Melville şi Whitman sînt prezentaţi drept simbolişti puri *avant la lettre*, şirul predecesorilor lor ducînd pînă la puritani care, în mod paradoxal, ne sînt înfăţişaţi drept nişte simbolişti incompleţi, frustraţi. Se poate obiecta că vechii puritani erau foarte ostili imaginilor şi simbolurilor, şi că exista o prăpastie între concepţia religioasă privind semnele providenţei divine şi folosirea estetică a simbolurilor în romanele lui Hawthorne şi Melville, şi chiar în estetica platonizantă a lui Emerson. [26]

Interpretarea simbolistă a literaturii americane este şi astăzi predominantă. Ea îşi datoreşte dominaţia încercării criticii de a-i ridica pe marii scriitori americani la rangul de creatori de mituri şi de profeţi ai unei noi religii. În *Ishmael* (1956), James Baird exprimă această idee cu un calm imperturbabil. Melville este „exemplul suprem de artist creator angajat în elaborarea unor noi simboluri menite să înlocuiască simbolurile pierdute ale creştinismului protestant." [27] Un curent foarte activ al criticii americane a extins interpretarea simbolistă la toate tipurile de literatură şi la toate perioadele literare, impunînd-o cu forţa şi unor scrieri lipsite de un astfel de sens sau care ar trebui denaturate pentru a-l putea căpăta. Într-o conferinţă intitulată *Symbolism and Fiction*

[26] Cf. Ursula Brumm, *Die religiöse Typologie im amerikanischen Denken*, Leyden, 1963, pp. 81 şi urm.

[27] Baltimore, 1956, p. XV.

(1956), Harry Levin se plîngea, pe drept cuvînt, de faptul că „orice erou poate părea un om cu o mie de feţe ; orice eroină, o albă zeiţă *incognita* ; şi orice partidă de pescuit se poate dovedi a fi o altă expediţie în căutarea Sfîntului Graal.“ [28] Influenţa ideilor antropologilor de la Cambridge şi a ideilor lui Carl Jung este evidentă. În studiul textelor medievale, redeşteptarea interesului pentru cele patru niveluri de sens propuse de Dante în *Epistola către Can Grande* a convins un întreg grup de cercetători americani să-i interpreteze sau să-i răstălmăcească pe Chaucer, pe autorul anonim al poemului *Pearl* şi pe Langland prin această prismă. [29] Ei n-ar trebui să uite că Toma d'Aquino susţinea că o operă inventată de mintea omenească poate avea numai un sens literal, celelalte trei sensuri fiind rezervate Scripturii. [30] Interpretarea simbolistă atinge culmi ale ingeniozităţii în lucrările lui Northrop Frye, care a început cu o carte despre Blake, pentru ca mai apoi, în *The Anatomy of Criticism* (1957), să prezinte întreaga literatură ca pe un sistem închis de simboluri şi mituri care „există în propriul său univers, nemaifiind un comentariu asupra vieţii sau realităţii, ci conţinînd viaţa şi realitatea într-un sistem de relaţii verbale.“ În această concepţie grandioasă, toate distincţiile dintre perioade şi stiluri sînt abolite : „Universul literar este un univers în care totul este potenţial identic cu orice altceva.“ [31] În consecinţă, vechile distincţii dintre mit, simbol şi alegorie dispar. În *Allegory* (1964), unul dintre discipolii lui Frye, Angus Fletcher, exaltă alegoria, considerînd-o procedeul principal al artei, în timp ce Frye

[28] *Contexts of Criticism*, Cambridge, Mass., 1957, p. 207.

[29] Mă refer în special la D. W. Robertson, *A Preface to Chaucer*, Princeton, 1963, şi la D. W. Robertson şi B. F. Huppé, *Piers Plowman and Scriptural Tradition*, Princeton, 1951.

[30] Cf. Morton W. Bloomfield, *Symbolism in Medieval Literature*, în *Modern Philology*, 96/1958, pp. 73—81. El îl citează pe Toma d'Aquino, *Questiones quodlibetales*, VII.a.16 : *Unde in nulla scientia, humana industria inventa, proprio loquendo, potest inveniri nisi litteralis sensus ; sed solum in ista Scriptura, cujus Spiritus sanctus est auctor, homo verum instrumentum.*

[31] Princeton, 1957, pp. 122, 124.

continuă să rămînă fidel simbolismului, recunoscînd că „adesea criticii privesc cu resentiment alegoria, fără să fie conştienţi de adevăratul motiv al acestei atitudini, care este că o alegorie continuă le prescrie direcţia comentariului, limitîndu-i astfel libertatea.“ [32]

În alte ţări, istoria răspîndirii simbolismului este foarte diferită. În Italia, influenţa simbolismului francez a fost în aparenţă destul de mică. Se consideră de obicei că începutul ar fi fost reprezentat de un articol al lui Soffici despre Rimbaud (1911), dar de fapt a existat şi un propagandist mai vechi, în favoarea lui Mallarmé, Vittorio Pica, autor tributar surselor franceze, în special lui Téodore de Wyzéwa. În articolele dedicate poeţilor francezi în *Gazetta letteraria* (1885—1886) el nu foloseşte cuvîntul „simbolism“ ; dar în 1896 înlocuieşte termenii „decadent“ şi „bizantin“ prin acela de „simbolist“. [33] D'Annunzio, care cunoscuse şi se inspirase din unii simbolişti francezi, ar fi considerat astăzi drept „decadent“, iar poeţii grupaţi în jurul lui Ungaretti şi Montale, drept „ermetici“. Într-o carte scrisă nu de mult de Mario Luzi, *L'idea simbolista* (1959), Pascoli, Dino Campana şi Arturo Onofri sînt numiţi poeţi simbolişti ; dar Luzi foloseşte termenul într-un sens atît de larg, încît îşi începe antologia simbolismului cu Hölderlin şi Novalis, Coleridge şi Wordsworth, numărîndu-i printre precursori pe Poe, Browning, Patmore, Swinburne, Hopkins şi Francis Thompson. Totuşi, lista lui de poeţi simbolişti — francezi, ruşi, englezi, germani, spanioli şi greci — este, în general, judicios alcătuită. [34] Onofri a fost, în mod sigur,

[32] *Ibid.*, p. 90.

[33] Vezi Olga Ragusa, *Vittorio Pica : First Champion of French Symbolism in Italy*, în *Italica*, 35/1958, pp. 255—261 şi Luigi de Nardis, *Prospettive critiche per uno studio su Vittorio Pica e il decadentismo francese*, în *Rivista di letterature moderne e comparate*, 19/1966, pp. 202—209.

[34] Milano, 1959. În afară de francezi, Luzi îi introduce în lista lui pe Briusov, Balmont, Ivanov, Blok ; Yeats, Eliot ; George, Hofmannsthal, Rilke, Benn ; Pascoli, D'Annunzio, Onofri, Campana ; Darío, Antonio Machado, Jiménez ; şi pe grecul Chatzopoulos.

puternic influenţat de Mallarmé şi mai tîrziu de Rudolf Steiner ; dar Pascoli nu-mi pare simbolist în poezia lui, deşi ne-a dat interpretări extrem de simboliste ale lui Dante.[35] S-ar putea să fie mai nimerit să considerăm că *ermetismo* este numele italian al simbolismului : Montale îmi pare un simbolist autentic.

În timp ce în Italia simbolismul, cel puţin sub forma unei şcoli sau mişcări precise, este absent, în istoria poeziei spaniole el are o mare importanţă. Iniţiatorul mişcării spaniole a fost poetul nicaraguan Rubén Darío care, după o scurtă şedere la Paris, în 1892, a scris poezii influenţate de simbolism, adresînd, de exemplu, un imn fervent lui Verlaine.[36] Influenţa poeziei simboliste franceze a schimbat complet stilul oratoric sau popular al poeziei lirice spaniole. Apropierea dintre Guillén şi Mallarmé şi Valéry este prea evidentă pentru a putea fi negată, iar poetul uruguayan Julio Herrera y Reissig (1873—1909) aparţine categoric tradiţiei simboliste, în cadrul căreia cultivă adesea un stil dintre cele mai obscure.[37] Totuşi, criticii spanioli preferă termenul *modernismo*, care uneori este folosit într-un sens atît de larg, încît cuprinde întreaga poezie spaniolă modernă şi chiar şi aşa-numita „generaţie de la 1898", prozatorii Azorín, Baroja şi Unamuno, ale căror legături cu simbolismul au fost cît se poate de slabe.[38] Termenul de „simbolism" se poate aplica doar unei singure tendinţe din literatura spaniolă modernă, deoarece aici tradiţia populară romantică a fost mai puternică decît în altă parte. Poezia lui García Lorca este cel mai binecunoscut exemplu al sintezei, specific spaniole, realizate între popu-

[35] *Minerva oscura*, 1898, *Conferenze e studi dantesche*, 1921, etc.

[36] *Verlaine : Responso*, care începe astfel : *Padre y maestro mágico, liriforo celeste.* Despre Darío, vezi E. K. Mapes, *L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío*, Paris, 1925.

[37] Cf. Bernard Gicovate, *Julio Herrera y Reissig*, Berkeley, California, 1957.

[38] Vezi Gustav Siebenmann, *Die moderne Lyrik in Spanien*, Stuttgart, 1965, mai ales pp. 43 şi urm., şi Guillermo Díaz-Plaja, *Modernismo frente a Noventa y Ocho*, Madrid, 1951.

lar şi simbolic, între cîntecul ţigănesc şi mit. Totuşi, îmi pare evident că de la Darío la Jiménez, Antonio Machado şi Alberti şi de aici la Guillén există o continuitate. În prelegerile ţinute la Harvard sub titlul *Language and Poetry* (1961), Jorge Guillén găseşte că „nici o etichetă nu este convingătoare". „Concepţia comună unei perioade", susţine el, nu înseamnă „un stil de grup". După părerea lui, în Spania au existat mai puţine „isme" decît în alte ţări, iar ruptura cu trecutul a fost mult mai puţin bruscă. El face reflecţia că „orice nume care caută să dea unitate unei perioade istorice este invenţia posterităţii". Dar deşi evită termenul „simbolism", el se caracterizează şi îşi caracterizează şi contemporanii destul de bine exprimînd crezul lor comun : credinţa lor în unirea Ideii cu muzica, pe scurt credinţa lor în idealul lui Mallarmé.[39] Un alt fapt semnificativ este acela că, în jurul anului 1927 — pornind de la o vagă sugestie făcută de Remy de Gourmont — Ortega y Gasset, Gerardo Diego, Dámaso Alonso şi Alfonso Reyes l-au descoperit pe Góngora : ei îi pun alături pe Góngora şi Mallarmé, considerînd că aceşti doi poeţi au mers cel mai departe în căutarea poeziei absolute, în căutarea chintesenţei poeticului.[40]

În Germania, răspîndirea simbolismului a fost mult mai puţin completă decît credea Symons în 1899. Stefan George venise la Paris în 1889, îl vizitase pe Mallarmé şi cunoscuse mulţi alţi poeţi, dar după întoarcerea în Germania a evitat — presupun că în mod deliberat — să folosească termenul „simbolism" în legătură cu el însuşi şi cu cercul său. Deşi a tradus o selecţie de versuri din Baudelaire (1891) şi mostre mai mici din Mallarmé, Verlaine şi Régnier (publicate în antologia *Zeitgenössische Dichter* — 1905), poezia lui proprie nu prezintă, după părerea mea, o asemănare prea mare cu cea a maeştri-

[39] Cambridge, Mass., 1961, p. 214.

[40] Remy de Gourmont, *Promenades littéraires*, IVe série, Paris, 1912. Dámaso Alonso, *Góngora y la literatura contemporánea*, Santander, 1932 ; de asemenea, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, 1955.

lor francezi. Lucru destul de ciudat, se pare că poeziile care au lăsat urmele cele mai ușor identificabile în scrierile lui George sînt poeziile lui Vielé-Griffin.[41] Încă în 1892, unul dintre adepții lui George, Carl August Klein, a protestat, în periodicul lui George, *Die Blätter für die Kunst*, împotriva părerii că George ar fi tributar francezilor. Personalități ca Wagner, Nietzsche, Böcklin și Klinger, spune el, demonstrează că în Germania, ca pretutindeni în Occident, exista o opoziție indigenă față de naturalism.[42] Mai tîrziu, George însuși a vorbit despre poeții francezi ca despre niște „foști aliați", iar Gundolf, în cunoscuta lui carte despre George, minimalizează, dacă nu neagă complet, influența franceză asupra acestuia.[43] Dintre teoreticienii din cercul lui George, Friedrich Gundolf a nutrit cele mai puternice înclinații simboliste: *Shakespeare und der deutsche Geist* (1911) și *Goethe* (1916) sînt bazate pe distincția dintre simbol și alegorie, simbolul fiind considerat întotdeauna superior.[44] Totuși, termenul „simbolism" nu s-a impus în Germania ca denumire dată vreunui grup de poeți, deși Hofmannsthal, de exemplu în *Das Gespräch über Gedichte* (1903), proclamase simbolul drept singurul element necesar poeziei.[45] Mai tîrziu, se poate categoric demonstra influența lui Rimbaud asupra lui Georg Trakl — exercitată, pe cît se pare, în mare măsură prin intermediul traducerilor

[41] Vezi B. Böschenstein, *Wirkungen des französischen Symbolismus auf die deutsche Lyrik der Jahrhundertwende*, în *Euphorion*, 58/1964, pp. 375—395. Werner Vordtriede, *Direct Echoes of French Poetry in Stefan George's Works*, în *Modern Language Notes*, 60/1945, pp. 461—468, face comparații superficiale cu Baudelaire și Mallarmé. Detalii suplimentare în Claude David, *Stefan George. Son oeuvre poétique*, Paris, 1952.

[42] Vol. I, nr. 2, *Über Stefan George, eine neue Kunst*; reprodus în *Die Sendung Stefan Georges*, Berlin, 1935, pp. 69—70.

[43] *Stern des Bundes*, citat în David, p. 285. Gundolf, *George*, Berlin, 1920, pp. 50—51.

[44] *Shakespeare und der deutsche Geist*, Berlin, 1914, pp. 1—2, pentru distincția dintre simbol și alegorie; și *Goethe*, Berlin, 1916, pp. 16, 28, pentru clasificarea operelor lui Goethe.

[45] *Prosa*, vol. II, p. 104.

în limba germană.[46] Dar dacă examinăm cărţile germane dedicate literaturii secolului al XX-lea, constatăm că termenul de „simbolism" este rar folosit. În cartea lui Willi Duwe, *Die Dichtung des 20. Jahrhunderts* (1936), am întîlnit un capitol intitulat „Simbolismul", în care sînt trataţi Hofmannsthal, Dauthendey, Calé, Rilke şi George, în timp ce în *Literatur als Geschichte (Deutsche Dichtung von 1885 bis 1947)* a lui E. H. Lüth, publicată în 1947, aceiaşi poeţi sînt trataţi sub titlul *Neuromantik und Impressionismus*. Ceva mai departe găsim însă un capitol intitulat *Parasymbolismus*, care se ocupă de Musil şi Broch. În *Struktur der modernen Lyrik* (1956), Hugo Friedrich evită termenul şi susţine că succesiunea rapidă a stilurilor moderniste : dadaism, suprarealism, futurism, expresionism, unanimism, ermetism etc., creează o iluzie optică menită să ascundă faptul că de la Mallarmé la Valéry, Guillén, Ungaretti şi Eliot există o continuitate directă.[47] Mica antologie de la sfîrşitul cărţii adaugă acestor nume pe cele ale lui St. John Perse, Jiménez, García Lorca, Alberti şi Montale. Lista lui Friedrich mi se pare a fi lista principalilor poeţi simbolişti, în ciuda faptului că Friedrich nu este de acord să-i numească astfel. Este clar că cercetarea literară germană n-a fost convinsă să adopte acest termen, deşi Wolfgang Kayser, în articolul *Der europäische Symbolismus* (1953), a pledat pentru înţelegerea simbolismului ca un concept larg, incluzîndu-i, în afară de poeţii francezi, pe D'Annunzio, Yeats, Valéry, Proust, Virginia Woolf şi Faulkner.[48]

Cel mai important grup de poeţi care s-au autonumit simbolişti îl întîlnim în Rusia. Acest fapt se poate explica prin legăturile strînse cu Parisul, precum şi, even-

[46] Vezi Böschenstein, *op. cit.*, şi Herbert Lindenberger, *Georg Trakl and Rimbaud* în *Comparative Literature*, 10/1958, pp. 21—35. Trakl a citit traducerea făcută de K. L. Ammer (pseudonimul lui Karl Klammer), publicată în 1907.

[47] Hamburg, 1956, p. 108 [vezi Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, în româneşte de Dieter Fuhrmann, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969, pp. 148—149].

[48] Berna, 1958, pp. 287—304.

Scanned with OKEN Scanner

tual, prin conştiinţa puternică a existenţei unei tradiţii a simbolismului în cadrul Bisericii ruse şi la cîţiva dintre gînditorii ortodocşi ai trecutului imediat. Precursor al simboliştilor ruşi a fost considerat Vladimir Soloviov. În 1892, Zinaida Vengherova a publicat în *Vestnik Evropî*[49] o caldă prezentare a simboliştilor francezi, iar în anul următor cartea lui Max Nordau *Entartung* a provocat, prin prezentarea satirică a poeziei franceze recente, o senzaţie atît de mare, încît reverberaţiile ei se simt pînă şi la Tolstoi, în *Ce este arta?* (1898). În fruntea poeţilor simbolişti s-a situat Briusov: el a tradus *L'intruse* a lui Maeterlinck şi încă în 1892 a scris un poem intitulat *Iz Rimbaud.*[50] În 1894 a publicat, sub titlul *Russkie simvolistî,* două mici volume conţinînd producţii proprii şi ale altor poeţi. În acelaşi an Briusov a scris poezii purtînd titluri ca *În spiritul simboliştilor francezi* şi *În maniera lui Stéphane Mallarmé* (acestea nu au apărut însă decît în 1935) şi a publicat, în traducere, *Romances sans paroles* ale lui Verlaine.[51] Mai tîrziu, Briusov a avut contacte cu René Ghil, elevul lui Mallarmé, luînd de la el ideea orchestraţiei *(instrumentovka)* în poezie, idee care urma să joace un rol important în teoriile formaliştilor ruşi.[52] Între timp, Dmitri Merejkovski publicase, în 1893, un manifest, *Despre cauzele declinului şi despre noile curente ale literaturii ruse contemporane,* care recomanda simbolismul; dar Merejkovski apela la germani — la Goethe şi la romantici — mai degrabă decît la francezi.[53] Articolul lui Merejkovski prefigurează dezbinarea care urma să se producă în cadrul mişcării simboliste ruse. Scriitorii mai tineri, Blok

[49] Vol. 9, 1892, pp. 115—143. Reprodus în *Literaturnîe harakteristiki,* St. Petersburg, 1897.

[50] Cf. G. Donchin, *The Influence of French Symbolism on Russian Poetry,* Haga, 1958, p. 23.

[51] În *Neizdannie stihotvorenia,* Moscova, 1935, pp. 426, 428.

[52] Vezi *Lettres de René Ghil,* Paris, 1935, pp. 113—116, 18—20 şi Ghil, *Traité du verbe,* Paris, 1886.

[53] *O pricinah upadka i o novîh teceniah sovremennoi ruskoi literaturi,* Petersburg, 1893.

Scanned with OKEN Scanner

şi Viaceslav Ivanov, precum şi Belîi, s-au distanţat de Briusov şi de Balmont. Într-un jurnal din tinereţe (1901—1902), Blok l-a condamnat pe Briusov, considerîndu-l decadent, şi a opus simbolismului său parizian propriul său simbolism, rusesc, care îşi avea rădăcinile în poezia lui Tiutcev, Fet, Polonski şi Soloviov.[54] În 1910, Viaceslav Ivanov a împărtăşit şi el părerea lui Blok. Influenţa franceză îi părea „adolescentin neraţională şi, în fond, nu prea fertilă", în timp ce propriul său simbolism era legat de naţionalismul rus şi de tradiţia mistică generală.[55] Mai tîrziu, Belîi urma să adauge acestor elemente ocultismul şi „antropozofia" lui Rudolf Steiner. Grupul de poeţi care s-au numit „acmeişti" (Gumiliov, Anna Ahmatova, Osip Mandelştam) a fost un produs direct al simbolismului.[56] Faptul că s-au inspirat din vechiul simbolist Innokenti Annenski demonstrează suficient legătura lor cu simbolismul, în ciuda rezervelor lor faţă de elementul ocult şi a accentului pe care l-au pus pe ceea ce ei considerau a fi claritatea clasică. Simbolismul domină poezia rusă începînd de prin 1892 şi pînă în 1914, cînd apare lozinca futurismului, iar formaliştii ruşi încep să atace întreaga concepţie care identifica poezia cu imagistica.

Dacă examinăm situaţia din celelalte ţări slave, ne izbeşte diversitatea reacţiilor lor. Polonia a cunoscut de timpuriu noua mişcare simbolistă franceză, dar pentru desemnarea acestei poezii s-a preferat termenul de „Mlada Polska". În *Wspolczesna literatura polska* (1905), Wilhelm Feldmann discută poezia contemporană sub titlul de „decadentism", în timp ce Wyspianski (poet simbolist cum nu se poate mai tipic) este tratat în capi-

[54] *Iunoşeski dnevnik Alexandra Bloka* (1901—1902), în *Literaturnoe nasledstvo*, 27—28/1937, p. 302.

[55] *Zaveti simvolizma*, în *Apollon*, 8/1901, p. 13, şi în *Borozdi i meji*, Moscova, 1916, p. 133.

[56] Pentru o tratare competentă a subiectului vezi Iuri Striedtev, *Transparenz und Verfremdung : Zur Theorie des poetischen Bildes in der russischen Moderne*, în *Immanente Aesthetik : Aesthetische Reflexion*, culegere de articole îngrijită de Wolfgang Iser, München, 1966, pp. 263—289.

Scanned with OKEN Scanner

tolul *Pe culmile romantismului*[57]. Toate istoriile literaturii poloneze pe care le-am consultat vorbesc despre „Modernism", „Decadentism", „Idealism", „Neoromantism" și întîmplător numesc simbolist un poet cum ar fi Miriam (Zenon Przesmycki), dar niciodată nu folosesc termenul pentru a desemna o anumită perioadă din literatura poloneză.[58]

În literatura cehă situația se aseamănă mai mult cu cea din Rusia : Březina, Sova, Hlaváček au fost numiți simboliști, iar ideea existenței unei școli sau cel puțin a unui grup de poeți cehi simboliști este ferm încetățenită. Termenul „Moderna" (derivat poate de la numele revistei *Moderní Révue* întemeiată în 1894) este categoric asociat cu decadentismul, cu stilul *fin de siècle* al poeților din grupul condus de Arnošt Procházka. Un poet ca Březina, care a scris o poezie festivă, optimistă, exultantă chiar, nu poate fi și nici n-a fost clasat la un loc cu poeții acestui grup. Încă în 1891, marele critic F. X. Šalda scrisese despre „școala simboliștilor", considerîndu-i pe Verlaine, Villiers și Mallarmé drept maeștrii ei, dar negînd că ar fi vorba de o școală cu dogme, coduri și manifeste.[59] Primul lui articol important, *Sintetism în noua artă* (1892), era o prezentare a esteticii lui Morice și Hennequin destinată cehilor, care pe vremea acea erau încă puternic influențați de modelele germane.[60]

[57] În vol. 3 : *Na wyżnach romantyzmu.*

[58] Zenon Przesmycki a scris un eseu despre Maeterlinck în 1891 (în *Swiat*). Date mai numeroase în Henryk Markiewicz, *Mlada Polska i „izmy"*, în *Iz Problemów literatury polskiej XX wieku*, tom I, Varșovia, 1965, pp. 7—51, în special p. 15. Teofil Wojeński, *Historia literatury polskiej*, Varșovia, 1946, are un capitol intitulat „Symbolism a Neoromantyzm w Polsce" ; Julian Krzyzanowski, *Neoromantyzm Polski, 1890—1918*, Wroclaw-Varșovia, 1963, are un capitol intitulat *Drama naturalisttycznosymboliczny*, pp. 182 și urm.

[59] *O škole symbolistu*, în *Kritické projevy*, Praga, 1947, vol. 1, pp. 185—186. Publicat inițial cu titlul *Zasláno*, în *Literární listy*, 13/1891, pp. 46—48, 165—166.

[60] *Synthetizm v novém uméni*, publicat inițial în *Literární listy* (1891—1892). O scurtă discuție în eseul meu *Modern Czech Criticism and Literary Scholarship*, în *Essays on Czech Literature*, Haga, 1963, 179—180.

Scanned with OKEN Scanner

Fenomene ca penetrarea inegală a influenţei mişcării franceze şi atitudinea diferită faţă de termenul de „simbolism" ne fac să ne întrebăm dacă aceste deosebiri pot fi explicate în termeni cauzali. În acest secol al explicaţiilor ştiinţifice pare o erezie sau un simptom de obscurantism să punem lucrurile pe seama întîmplării, să dăm importanţă contactelor fortuite şi predilecţiilor personale. De ce termenul a avut un succes imens în Franţa, în Statele Unite şi în Rusia, un succes mai mic în Anglia şi Spania, dar n-a avut aproape nici un succes în Italia şi Germania ? În Germania exista chiar o tradiţie a dezbaterilor privind simbolul, care continua încă de pe vremea lui Goethe şi Schelling ; înainte de mişcarea simbolistă franceză, Friedrich Theodor Vischer discutase pe larg problema simbolului, şi totuşi termenul nu s-a impus.[61] Ne putem gîndi la tot felul de explicaţii : hotărîrea deliberată a poeţilor germani de a se distanţa de poezia franceză, sau succesul termenilor *Die Moderne* şi *Neuromantik*. Totuşi, însuşi numărul mare al unor asemenea explicaţii arată că există atîtea variante, încît explicarea sistematică a acestor divergenţe devine imposibilă.

Dacă, în fine, revenim la întrebarea esenţială, şi anume : care este conţinutul exact al termenului ? — trebuie, în mod evident, să facem o distincţie între cele patru cercuri concentrice care îi definesc întinderea. În sensul lui cel mai îngust, „simbolism" se referă la grupul de poeţi francezi care şi-au dat acest nume în 1886. Aceşti poeţi aveau o platformă teoretică destul de rudimentară, cerînd poeziei, în primul rînd, să nu fie retorică, adică să rupă cu tradiţia lui Hugo şi a parnasienilor. Cuvintele nu trebuiau să fie doar denotative, ci şi sugestive ; metaforele, alegoriile şi simbolurile nu trebuiau folosite ca simple podoabe, ci ca principii organizatorice ale poeziei ; versul trebuia să fie „muzical", ceea ce, în practică, implica evitarea cadenţelor oratorice ale alexandrinului francez şi, în unele cazuri, renunţarea com-

[61] *Das Symbol* (1887), în *Altes und Neues*. Neue Folge, 1889.

pletă la rimă. Versul liber — a cărui invenţie este de obicei atribuită lui Gustave Kahn — a fost poate realizarea lor cea mai durabilă, care a supravieţuit tuturor vicisitudinilor stilului. În 1894, rezumînd doctrina grupului, Kahn însuşi a arătat că aceasta constă pur şi simplu în „lupta împotriva naturalismului şi prozaismului în poezie şi căutarea libertăţii de exprimare în artă, ca reacţie împotriva celor înregimentaţi în parnasianism sau în naturalism.“ [62] Astăzi această definiţie ne pare foarte inconsistentă : eliberarea de orice restricţii a fost, în fond, lozinca unui mare număr de mişcări artistice.

Este mai bine să folosim termenul într-un sens mai larg, prin „simbolism“ înţelegînd mişcarea poeţilor francezi de la Nerval şi Baudelaire la Claudel şi Valéry. Dacă am aminti teoriile emise în legătură cu această mişcare, ne-am afla în faţa unei enorme varietăţi de opinii. Noi o putem caracteriza mai concret, spunînd, de exemplu, că în poezia simbolistă imaginea devine „obiect“. În metaforă, relaţia dintre termenul-imagine şi termenul-obiect e inversată. Putem adăuga că exprimarea nu este legată de situaţie: timpul şi locul, istoria şi societatea sînt neglijate. Lumea interioară, *la durée*, în sens bergsonian, apare reprezentată sau adesea doar sugerată printr-un pronume neutru desemnînd obiectul sau fiinţa ascunsă. Am putea spune că predicatul gramatical devine subiect. Desigur, o astfel de poezie poate fi uşor explicată printr-o concepţie ocultă despre lume. Dar nu este necesar : ea ar putea să implice doar o înclinaţie către analogie, sentimentul existenţei unui păienjeniş de corespondenţe, o retorică a metamorfozelor în care orice lucru le reflectă pe toate celelalte. De aici, marele rol al sinesteziei, care, deşi îşi are rădăcinile în fapte psihologice şi se întîlneşte pretutindeni în istoria poeziei, a devenit în acea perioadă un simplu procedeu stilistic,

[62] Citat de Décaudin, *op. cit.*, p. 15, după *La Société nouvelle*, aprilie, 1894 : *Anti-naturalisme, anti-prosaïsme de la poésie, recherche de la liberté dans les efforts dans l'art, en réaction contre l'enrégimentation parnassienne ou naturaliste.*

un manierism uşor de imitat şi de transmis.[63] Această caracterizare ar putea fi dezvoltată considerabil dacă ţinem seama de faptul că stilul şi concepţia despre lume merg mînă în mînă şi numai împreună pot defini caracterul unei perioade sau chiar şi al unui poet izolat.

Să încerc să arăt, cel puţin, cît de deosebite şi chiar incompatibile au fost teoriile a doi poeţi atît de înrudiţi ca Baudelaire şi Mallarmé. Estetica lui Baudelaire este predominant „romantică", nu pe linia emoţionalităţii, a cultului naturii şi a exaltării eului, elemente esenţiale ale romantismului francez, ci mai degrabă pe linia tradiţiei engleze şi germane a glorificării imaginaţiei creatoare, a retoricii metamorfozelor şi a analogiei universale. Deşi în estetica lui Baudelaire există şi orientări subsidiare, în paginile lui cele mai bune el sesizează rolul imaginaţiei, al „imaginaţiei constructive", cum o numeşte el cu un termen care derivă, în ultimă instanţă, de la Coleridge.[64] Imaginaţia conferă poeziei un sens metafizic, „ea este în chip pozitiv înrudită cu infinitul."[65] Arta e un al doilea cosmos care transformă şi deci umanizează natura. Prin creaţia lui, artistul umple prăpastia dintre subiect şi obiect, om şi natură. Arta înseamnă „a crea o magie sugestivă conţinînd, în acelaşi timp, obiectul şi subiectul, lumea exterioară artistului şi lumea artistului însuşi."[66]

Mallarmé susţine aproape contrariul, în ciuda asemănărilor superficiale dintre el şi Baudelaire şi a ataşamen-

[63] Vezi numeroasele articole ale lui Albert Wellek, de exemplu, *Das Doppelempfinden in der Geistesgeschichte*, în *Zeitschrift für Aesthetik*, 23/1929, pp. 14—32 ; *Das Doppelempfinden im 18. Jahrhundert*, în *Deutsche Vierteljahrschrift für Geitesgeschichte und Literaturwissenschaft*, 14/1936, pp. 75—102.

[64] *Constructive imagination*, citat în engleză după Catherine Crowe, *The Night Side of Nature*, în *Curiosités esthétiques*, culegere de texte îngrijită de Conard, Paris, 1923, p. 279.

[65] *Ibid.*, p. 275 : *Elle est positivement apparentée avec l'infini.*

[66] *L'art romantique*, culegere îngrijită de Conard, Paris, 1925, p. 119 : *C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même.*

tului lor comun față de Poe și Wagner. Mallarmé a fost primul poet fundamental nemulțumit de limbajul obișnuit al comunicării ; el a încercat să elaboreze un limbaj al poeziei absolut separat, urmărind acest ideal cu mult mai multă consecvență decît mai vechii cultivatori ai „elocuțiunii poetice", precum maeștrii *trobar clus*-ului, sau Góngora sau contemporanul lui Mallarmé, Gerard Manley Hopkins. Strădania lui de a transforma limba a avut, fără îndoială, o latură negativă : excluderea societății, a naturii și a persoanei poetului însuși. Dar a avut și o latură pozitivă : limba urma să devină din nou „reală", limba urma să fie magie, cuvintele urmau să devină lucruri. Dar nu cred că aceste elemente ne îndreptățesc să-l numim pe Mallarmé un mistic. Nici chiar depersonalizarea pe care o cere el nu este mistică. Impersonalitatea este mai degrabă obiectivitate, Adevăr. Arta caută să surprindă Ideea, care, în ultimă instanță, este inexprimabilă, pentru că este atît de abstractă și de generală încît este lipsită de orice trăsături concrete. Cuvîntul „floare" îi pare poetic pentru că sugerează „o floare... cea absentă din toate buchetele."[67] Astfel, arta poate doar să evoce, să sugereze, nu să transforme, așa cum o cere concepția lui Baudelaire. „Simbolul" nu este decît un procedeu prin care se obține acest efect. În consecință, așa-numita „estetică negativă" a lui Mallarmé nu are nimic obscur. Ea și-a avut baza psihologică într-un sentiment al sterilității, neputinței și tăcerii finale. Mallarmé a fost un perfecționist, care a propus ceva imposibil de realizat : cartea care să pună capăt tuturor cărților : *Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre.*[68] Ca mulți alți poeți de dinaintea lui, Mallarmé vrea să exprime misterul universului, dar simte că acest mister este nu numai insolubil și imens de obscur, ci și găunos, gol, mut, Neantul însuși. Pentru a explica aceasta nu este nevoie să apelăm la buddhism, Hegel,

[67] *Oeuvres complètes*, Paris, Pléiade, 1949, p. 368 : *une fleur... l'absente de tous bouquets.*

[68] *Ibid.*, p. 378.

Schopenhauer sau Wagner.[69] Atmosfera pesimistă a secolului al XIX-lea şi tradiţia generală, neoplatonică, din estetică sînt suficiente. Arta caută Absolutul, dar nu speră să-l atingă vreodată. Esenţa lumii este *Neantul*, şi poetul nu poate vorbi decît despre acest Neant. În univers numai Arta supravieţuieşte. Principala vocaţie a omului este să fie artist, poet, căci, în mijlocul distrugerii generale produse de timp, numai poetul poate salva ceva. Opera sau, în expresia lui Mallarmé, Cartea este suspendată deasupra Vidului, a Neantului mut şi fără Dumnezeu. Poezia este categoric ruptă de realitatea concretă, de exprimarea personalităţii poetului, de orice retorică sau emoţie şi devine numai un Semn, care înseamnă Nimic.[70] La Baudelaire, dimpotrivă, poezia transformă natura, extrage flori din rău, creează un nou mit, împacă omul cu natura.

Dar dacă analizăm poezia simboliştilor acestei perioade, nu ne putem mulţumi cu formulele privind imaginaţia creatoare, sugestia şi poezia pură sau absolută.

În cel de al treilea sens, mai larg şi mai abstract, termenul de simbolism desemnează o anumită perioadă din literatura universală. Orice termen de acest fel este arbitrar, dar cel de simbolism poate fi susţinut pentru că îşi are rădăcinile în conceptele perioadei respective, pentru că are un sens distinct şi pentru că izolează clar această perioadă de cea precedentă: realismul sau naturalismul. Termenul implică mai puţin clar deosebirea faţă de romantism. Evident, simbolismul a avut o legă-

[69] Jacques Scherer, *L'Expression littéraire dans l'oeuvre de Mallarmé*, pp. 155 şi urm., prezintă date referitoare la contactele lui Mallarmé cu platonismul şi ocultismul. Mallarmé a negat cunoaşterea buddhismului, *Propos sur la poésie*, culegere îngrijită de H. Mondor, Monaco, 1946, p. 59. Hasye Cooperman, *The Aesthetic of Stéphane Mallarmé*, New York, 1933, face mare caz de influenţa lui Wagner. Singura mărturie privind interesul lui Mallarmé pentru Hegel este o scrisoare a lui Villiers de l'Isle-Adam adresată lui Mallarmé, citată în Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, Paris, 1941, p. 222: *Quant à Hegel, je suis vraiment bien heureux que vous ayez accordé quelque attention à ce miraculeux génie.*

[70] Vezi Guy Defel, *L'Esthétique de Stéphane Mallarmé*, Paris, 1951.

tură cu romantismul şi mai ales cu romantismul german, chiar şi în Franţa, fapt reargumentat recent de Werner Vordtriede în *Novalis und die französischen Symbolisten* (1963).[71] Contactul direct al francezilor cu romanticii germani a avut loc tîrziu şi nu trebuie supraestimat. Se pare că Jean Thorel a fost primul care, în *Les Romantiques allemands et les symbolistes français*, a atras atenţia asupra acestei legături.[72] Articolul lui Maeterlinck despre Novalis (1894) şi mica lui antologie (1896) au apărut cînd mişcarea simbolistă era deja matură.[73] Dar este sigur că Wagner a fost un mediator între simbolişti şi mitologia germană, deşi atitudinea lui Mallarmé, plină de admiraţie pentru muzica lui Wagner, avea o nuanţă de ironie faţă de subiectele lui.[74] La începutul secolului al XX-lea, Heine, un *romantique défroqué* (romantic răspopit) după cum s-a numit singur, a jucat un rol de intermediar care, după părerea mea, a fost exagerat de Kurt Weinberger în studiul său *Henri Heine : héraut du Symbolisme français* (1954).[75] Nu trebuie să uităm apoi că E. T. A. Hoffmann a fost mult tradus în franceză, în opera lui putîndu-se găsi motive oculte, o concepţie transcendentală despre muzică şi teoria şi practica sinesteziei.

Poate chiar mai importante au fost contactele indirecte stabilite prin intermediul scriitorilor englezi : prin capitolul despre simbolism din *Sartor Resartus* al lui Carlyle şi prin eseul lui despre Novalis ; prin Coleridge de la care, printr-un alt intermediar, Catherine Crowe,

[71] Stuttgart, 1963.

[72] În *Entretiens politiques et littéraires*, septembrie, 1891.

[73] În *Nouvelle Revue*, 1894 şi *Les Disciples à Saïs, suivi de Fragments*, Bruxelles, 1895. Articolul despre Novalis este inclus în *Le Trésor des humbles*.

[74] Cf. *Richard Wagner : Rêverie d'un poète français*, 1885, în *Mallarmé, Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 541—545.

[75] New Haven, 1954.

Baudelaire a luat definiţia imaginaţiei creatoare ; şi prin Emerson, care a fost tradus de Edgar Quinet.[76]

Gînditorii francezi de la începutul secolului al XIX-lea au cunoscut şi ei teoria simbolismului, cel puţin în forma în care a fost aplicată la toate religiile lumii de către Creuzer, a cărui *Symbolik* a apărut în traducere franceză în 1825.[77] La începutul deceniului al patrulea, Pierre Leroux a folosit pregnant ideea „poeziei simbolice".[78] A existat apoi Edgar Allan Poe, care s-a inspirat din Coleridge şi din A. W. Schlegel şi care pare-se că a anticipat atît de exact concepţiile lui Baudelaire, încît acesta s-a exprimat ca şi cînd ar fi fost Poe însuşi, uneori renunţînd complet la semnele citării.[79]

Enorma influenţă a lui Poe asupra francezilor demonstrează însă, cît se poate de clar, deosebirea dintre romantism şi simbolism. Poe este departe de a fi un reprezentant al concepţiei romantice despre lume sau al esteticii romantice, care consideră că imaginaţia transformă natura. Poe a fost numit, pe bună dreptate, „un înger într-o maşină" : el îmbină încrederea în tehnică şi chiar în tehnologie, neîncrederea în inspiraţie şi o minte raţionalistă de tip secolul al XVIII-lea, cu o credinţă vagă, ocultă, în frumuseţea „divină".[80] Neîncrederea în inspiraţie şi inimiciţia faţă de natură sînt trăsăturile esenţiale care deosebesc simbolismul de romantism. Ele sînt prezente la Baudelaire, Mallarmé, Valéry ; în schimb Rilke, simbolist în multe dintre procedeele şi concepţiile lui, apare ca foarte romantic prin încrederea pe care o are

[76] A. G. Lehmann, *The Symbolist Aesthetic in France*, 1885—1895, Oxford, 1950, cuprinde sugestii valoroase.

[77] Friedrich Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker*, 1810, a apărut în limba franceză în 1825, sub titlul *Religions de l'antiquité considérées dans leurs formes symbolistes*, în traducerea lui Guigniaut.

[78] Vezi *Du style symbolique*, în *Le Globe*, 29 martie şi 8 aprilie 1829, şi o serie de articole apărute în *Revue Encyclopédique*, 1831. Vezi lucrarea mea *History of Modern Criticism*, New Haven, 1965, vol. 3, pp. 27—28.

[79] În eseul despre Gautier, Baudelaire reproduce *The Poetic Principle*. Vezi şi Marcel Françon, *Poe et Baudelaire*, în PMLA, 60/1945, pp. 841—859.

[80] Vezi capitolul respectiv din lucrarea mea *History of Modern Criticism*, 1965, vol. 3, pp. 152—163.

în valoarea momentelor de inspirație. Iată de ce Hugo Friedrich îl exclude din cartea lui despre lirica modernă, vorbind despre el chiar cu dispreț, într-un pasaj tăios.[81] Iată de ce încercarea lui Vordtriede de a-l prezenta pe Mallarmé drept descendent spiritual al lui Novalis este sortită eșecului. Putem admite că Mallarmé tinde spre transcendență, dar este vorba de o transcendență goală, în timp ce Novalis adoră cu încîntare unitatea misteriosului univers. În rezumat, romanticii au fost rousseauiști, în timp ce simboliștii, începînd cu Baudelaire, cred în căderea omului sau, atunci cînd nu folosesc frazeologia religioasă, știu că omul e o ființă limitată și nu, așa cum credea Novalis, un Messia al naturii. Sfîrșitul perioadei romantice este clar marcat de victoria pozitivismului și scientismului, care au dus curînd la deziluzie și pesimism. Majoritatea simboliștilor au fost necreștini și chiar atei, chiar dacă au încercat să găsească o nouă religie în ocultism sau au cochetat cu religiile orientale. Ei au fost pesimiști care n-au avut nevoie să-i citească pe Schopenhauer și Eduard von Hartmann — așa cum a făcut Laforgue — pentru a se cufunda în atmosfera decadentă, *fin de siècle*, dominată de ideea amurgului zeilor *(Götterdämmerung)* sau a morții lui Dumnezeu prorocită de Nietzsche.[82]

Simbolismul se deosebește, de asemenea, în mod clar, de noua mișcare de avangardă de după 1914 : futurism, cubism, suprarealism, expresionism etc. Aici încrederea în limbă s-a spulberat complet, în timp ce la Mallarmé și la Valéry limba își păstrează puterea cognitivă și chiar magică ; colecția de poezii a lui Valéry este pe bună dreptate intitulată *Charmes*. Eroul mitologic al poetului este Orfeu, care farmecă animalele, copacii și chiar și pietrele. În arta mai recentă ideea analogiei dispare : la Kafka n-o mai găsim de loc. Arta postsimbolistă este

[81] *Struktur der modernen Lyrik*, p. 116, [Trad. cit., pp. 170—171].
[82] Vezi Hans Robert Jauss, recenzie la *Novalis* de Vordtriede, în *Romanische Forschungen*, 77/1965, pp. 174—183.

mai degrabă abstractă şi alegorică decît simbolică. În suprarealism imaginea nu sugerează nimic dincolo de ea însăşi : cel mult, ea izvorăşte din subconştientul individului.

În sfîrşit, în cel de al patrulea sens, cel mai abstract şi cel mai larg, „simbolism" este folosit cu referire la întreaga literatură, a tuturor epocilor. Dar aici termenul, nemaifiind ancorat în istorie, şi-a pierdut orice conţinut concret, rămînînd doar numele unui fenomen aproape universal în orice artă.

Aceste consideraţii nu pot duce decît la o recomandare, şi anume, aceea de a se folosi al treilea sens al termenului nostru, numind „simbolism" perioada din literatura europeană cuprinsă aproximativ între 1885 şi 1914, de a vedea în simbolism un curent internaţional, care a pornit din Franţa dar a dat scriitori mari şi poezie majoră şi în alte ţări. În Anglia, Yeats şi Eliot ; în Statele Unite, Wallace Stevens şi Hart Crane ; în Germania, George, Rilke şi Hofmannsthal ; în Rusia, Blok, Ivanov şi Belîi ; în Spania şi America de Sud, Darío, Machado şi Guillén. Dacă, aşa cum ar trebui s-o facem, extindem simbolismul şi la proză, îl vom putea identifica clar în ultimele opere ale lui Henry James, la Joyce, la Thomas Mann, la Proust, în primele opere ale lui Gide, la Faulkner şi la D. H. Lawrence ; iar dacă vom adăuga şi drama, îl vom întîlni în ultimele piese ale lui Ibsen, ale lui Strindberg şi ale lui Hauptmann şi la O'Neill. Există de asemenea o remarcabilă critică simbolistă : o adevărată estetică la Mallarmé şi Valéry, un crez ceva mai imprecis la Remy de Gourmont, la Eliot şi la Yeats ; şi există, mai ales în Statele Unite, o înfloritoare şcoală de interpretare simbolistă. O mare parte din „noua critică" franceză este în mod declarat simbolistă. În *Critique et vérité* (1966), Roland Barthes pledează pentru o completă libertate a interpretării simboliste.

Nu trebuie să uităm însă ceea ce am subliniat la început. Un concept care desemnează o perioadă literară nu-şi poate niciodată epuiza sensul. El nu este simi-

lar cu conceptul de clasă din logică, deoarece operele literare individuale nu pot fi simple exemplare ale unei clase. Un astfel de concept este o idee normativă : el luptă cu idealurile de artă care l-au precedat şi cu cele care îi urmează. În perioada de care ne ocupăm, forţa elementelor aparţinînd stilului precedent era deosebit de mare : drama lui Gerhart Hauptmann *Die Weber (Ţesătorii)* s-a jucat în anul în care au început să apară *Die Blätter für die Kunst* (1892) ; Block şi-a scris *Versurile despre frumoasa Doamnă* în anul în care Gorki a scris *Azilul de noapte* (1901). Uneori lupta se dădea în operele unuia şi aceluiaşi scriitor şi chiar şi în cadrul aceleiaşi opere. Edmond Jaloux l-a numit pe Joyce „realist şi, în acelaşi timp, simbolist". [83]

Acelaşi lucru se poate spune şi despre Proust şi Thomas Mann. *Ulysses,* mai mult decît oricare altă carte a timpului, îmbină simbolismul cu naturalismul într-o sinteză de mari proporţii şi de puternică tensiune. La Triest, Joyce a ţinut conferinţe despre doi scriitori englezi, şi numai despre doi ; şi aceştia erau, fapt caracteristic, Defoe şi Blake. [84]

Deoarece în privinţa principalelor perioade ale literaturii europene opiniile specialiştilor sînt în armonie crescîndă, ar trebui să crească şi acordul lor privind adăugarea termenului „simbolism" la cei cinci termeni desemnînd perioadele literare acceptate în prezent. Dar chiar dacă pînă la urmă victoria ar reveni unui alt termen (deşi nici unul dintre cei la care m-aş putea gîndi nu-mi pare nici pe departe preferabil), va trebui totuşi să recunoaştem că termenul de „simbolism" şi-a îndeplinit funcţia ca unealtă a istoriografiei, căci ne-a făcut să ne gîndim nu numai la opere individuale şi la autori

[83] Citat de Harry Levin, *James Joyce,* Norfolk, Conn., 1941, p. 19 : „A la fois réaliste et symboliste".

[84] Vezi Richard Ellmann, *James Joyce,* New York, 1959, pp. 329—330. Prelegerile din 1912 au fost intitulate „Verismo ed idealismo nella letteratura inglese".

individuali, ci şi la şcoli, tendinţe şi mişcări şi la expansiunea lor internaţională. „Simbolism" este, cel puţin, un termen literar, care ne permite ca pentru o mare parte a istoriei literaturii să nu mai folosim o periodizare derivată din istoria politică şi socială. „Simbolism" este (şi citez acum ceea ce am spus, în 1945, în legătură cu termenul de „baroc") un termen „care invită la sinteză, făcîndu-ne să ţintim spre altceva decît spre simpla acumulare a unor observaţii şi pregătind astfel terenul pentru o viitoare istorie a literaturii ca artă." *

* Vezi mai sus, pp. 118—119.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Posibilitatea criticii V

Notă asupra ediţiei XXIII

Teoria, critica şi istoria literară . . 1
Termenul şi conceptul de critică literară. 22
Conceptul de evoluţie în istoria literară . 39
Conceptele de formă şi structură în critica secolului al XX-lea . . . 56
Conceptul de baroc în cercetarea literară 72
Post-scriptum, 1962 119
Conceptul de romantism în istoria literară 133
Romantismul reexaminat 208
Conceptul de realism în cercetarea literară 232
Revolta împotriva pozitivismului . . . 265
Criza literaturii comparate 290
Cercetarea literară americană . . . 304
Filozofia şi critica literară americană postbelică 324
Principalele direcţii ale criticii secolului al XX-lea 353

ANEXĂ

Termenul şi conceptul de clasicism în istoria literară 375
Termenul şi conceptul de simbolism în istoria literară 410

Indice de nume 445

Indice tematic şi terminologic. . . . 481

8.01-95 + 8.09-95

BIBLIOTECA MUNICIPALĂ IAŞI

în colecția STUDII

Au apărut

VERA CĂLIN
Alegoria și esențele

ARAM M. FRENKIAN
Înțelesul suferinței umane la Eschil, Sofocle și Euripide

MIHAI GRAMATOPOL
Moira, mythos, drama

UMBERTO ECO
Opera deschisă (Formă și indeterminare în poeticile contemporane)

HUGO FRIEDRICH
Structura liricii moderne

V. I. PROPP
Morfologia basmului

SILVIAN IOSIFESCU
Construcție și lectură

ROMUL MUNTEANU
Farsa tragică

ALBERT BEGUIN
Sufletul romantic și visul

JOHAN HUIZINGA
Amurgul Evului Mediu

EDGAR PAPU
Fețele lui Ianus

MARCEL RAYMOND
De la Baudelaire la suprarealism

I. M. LOTMAN
Lecții de poetică structurală

LIONELLO VENTURI
Istoria criticii de artă

Sub tipar :

PIERRE FRANCASTEL
Figura și locul

NORTHROP FRYE
Anatomia criticii

HERBERT READ
Originile formei în artă

Scanned with OKEN Scanner

„Conceptul de perioadă literară nu este nici o esenţă metafizică pe care ar trebui s-o intuim, nici o simplă etichetă lingvistică arbitrară. El trebuie înţeles ca o „idee normativă", ca un sistem de norme, convenţii şi valori ce pot fi urmărite în apariţia, răspîndirea şi declinul lor, în luptă atît cu normele, convenţiile şi valorile precedente, cît şi cu cele următoare". ...„Cercetarea literară trebuie să devină un corp de cunoştinţe sistematice, studiul unor structuri, norme şi funcţii care conţin şi **sînt** valori".

RENÉ WELLEK

Născut la Viena (22 august 1903), René Wellek a obţinut titlul de doctor în filozofie la Praga. Stabilindu-se ulterior în S.U.A., a predat succesiv la diferite universităţi, printre care Iowa şi Princeton. În prezent este şeful catedrei de literatură comparată la Universitatea Yale. Cercetător neobosit al teoriei, criticii şi istoriei literare, este autorul a numeroase studii şi comunicări. În 1949 a publicat împreună cu Austin Warren cunoscuta sinteză a teoriei literare moderne **Theory of Literature (Teoria literaturii)**, a cărei traducere a apărut la noi în 1967. În 1955 a dat la iveală primul volum al unei monumentale istorii a criticii moderne **(A History of Modern Criticism, 1750—1950)** căreia i-a adăugat între timp încă trei tomuri. Culegerea **Concepts of Criticism** a fost publicată în 1962. O nouă culegere de studii, **Discriminations (Discriminări)**, a apărut în 1970.